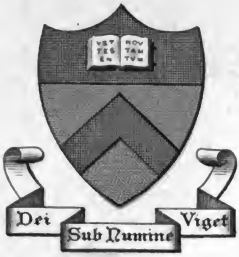
Princeton University Library
32101 067621936

Digitized by Google

511
9
A)

Library of



Princeton University.

Presented by

Allan Marquand

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

ANALYSE DE LA NOTICE

DES

TABLEAUX ITALIENS.

Digitized by Google

Paris. — Typographie de Firmin Didot Frères, rue Jacob, 56

Digitized by Google

ESSAI

D'UNE

ANALYSE CRITIQUE

DE LA

NOTICE DES TABLEAUX ITALIENS

du Musée National du Louvre,

ACCOMPAGNÉ

D'OBSERVATIONS ET DE DOCUMENTS

RELATIFS A CES MÊMES TABLEAUX,

PAR

OTTO MÜNDLER.

BIBL. UNIV. PRINCETON

PARIS,

LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES,
IMPRIMEURS DE L'INSTITUT,
RUE JACOB, 56.

1850.

Digitized by Google

Digitized by Google

PRÉFACE.

Depuis nombre d'années, tout ce qui, à Paris et même à l'étranger, s'occupe des questions d'art; tous ceux surtout qui ont à cœur l'intérêt et la gloire de la magnifique collection nationale du Louvre, se récriaient sur l'organisation vicieuse des Musées royaux et déploraient l'incurie, la routine, l'inaction et l'indifférence de l'administration à laquelle était confié ce riche et précieux dépôt, propriété intellectuelle, si je puis ainsi dire, de toutes les nations éclairées. Grand était le nombre des griefs accumulés contre cette administration : l'exposition annuelle de peinture dans le local consacré aux chefs-d'œuvre des anciens maîtres, mesure d'un vandalisme sans pareil et dont aucun pays n'offre l'exemple, hâtait évidemment la ruine des tableaux anciens, et privait le public, pendant la moitié de l'année, d'une des jouissances intellectuelles les plus vives et les plus fécondes. La *galerie de bois,* défigurant à l'extérieur le monument auquel elle était accolée, menaçait jusqu'à l'existence de ces chefs-d'œuvre. En attendant, rien ou presque rien ne se faisait pour l'entre-

NDG
MO
(RECAP)
JUL -8 1908 229915
Digitized by Google

tien, pour la conservation et pour la restauration des tableaux exposés à tant d'influences délétères; et comme on se souciait peu de transmettre dans leur intégrité aux générations futures ces trésors qui ne sauraient s'évaluer par des chiffres, quelque élevés qu'ils fussent, on songeait encore moins à augmenter et à compléter ces collections dont une intelligence médiocre, jointe à l'amour de l'art, pouvait, moyennant de faibles sommes bien employées, faire, non-seulement, dans son ensemble, le premier musée de l'Europe, mais encore une galerie de tableaux relativement *complète*, où les *principaux maîtres* de *toutes les écoles* et de *toutes les époques* étaient représentés, la plupart brillamment, le reste au moins d'une manière satisfaisante. Le classement des tableaux laissait beaucoup à désirer, et le placement n'en était pas moins imparfait; car, faute d'une exposition convenable, faute de lumière surtout, des œuvres importantes étaient presque invisibles. Enfin, le livret officiel fourmillait de fautes de toute espèce : erreurs de date, descriptions incomplètes, attributions hasardées, arbitraires, et même absurdes; il ne tenait aucun compte des signatures de maîtres, dates ou autres inscriptions qui se trouvent sur les tableaux ; on y cherchait en vain l'histoire des tableaux et leur provenance. La capitale de la France, ce sol classique, depuis plus de cent ans, des collections d'art et des catalogues raisonnés, avait à rougir de celui que des milliers d'étrangers emportaient annuellement chez eux, avec le souvenir vivant de cette réunion incom-

Digitized by Google

parable de chefs-d'œuvre dont Paris leur avait si noblement et si libéralement fait les honneurs. Aussi la critique généreuse, bien qu'emportée quelquefois par son zèle, infatigable à réclamer depuis vingt ans un local séparé pour les salons annuels et la réforme du jury, habituée à s'indigner depuis dix ans et sans succès de la galerie de bois; cette critique, d'accord avec les artistes et les amateurs éclairés, demandait sans cesse qu'on s'occupât sérieusement de la rédaction et de la publication d'un nouveau catalogue des tableaux du Musée. Il ne fallut pas moins qu'une révolution pour obtenir celles de ces améliorations qui étaient les plus urgentes et les plus vivement désirées; et la justice qu'on devra toujours rendre à l'administration placée à la tête des Musées nationaux par les événements de février, c'est celle d'avoir largement compris ce qu'il y avait de plus pressé à faire, d'avoir attaqué dans leur racine les abus les plus criants, et d'avoir jeté les bases d'une organisation plus en harmonie avec les véritables intérêts de l'art et des précieuses collections confiées à ses soins. Il n'entre pas dans le cadre que nous nous sommes tracé, de nous occuper des détails de cette organisation, d'examiner l'*à-propos* des grands travaux d'embellissement et de réparation entrepris dans l'intérieur du Louvre, et de la création d'une *tribune;* ni surtout de peser les avantages et les inconvénients de la nouvelle disposition des tableaux de la grande galerie. D'autres traiteront ces questions, dont quelques-unes du reste ont été déjà

Digitized by Google

traitées d'une manière qui ne laisserait que peu de chose à ajouter, et ne permettrait guère que de glaner dans un champ où les moissonneurs ont passé. Je ne dirai donc que deux mots, en passant, sur le dernier point : le classement des tableaux. On doit franchement reconnaître, ce me semble, les avantages du classement par écoles et par ordre chronologique, largement entendu, c'est-à-dire, observé dans les traits généraux et suivi approximativement. Toutefois, la question se complique des difficultés particulières que la nature des localités oppose à l'exécution rigoureuse du plan; et il est, en outre, d'autres lois tout aussi impérieuses qu'il faut observer, d'autres exigences qui demandent à être satisfaites. L'œil de l'artiste et de l'homme de goût s'attend à une disposition symétrique que rend impossible un ordre chronologique rigoureusement suivi; le sens pittoresque réclame une certaine variété, et repousse par conséquent ce rapprochement sans interruption de tous les tableaux du même maître, d'où résulte immanquablement la monotonie, et par suite, la satiété. Je crois fermement qu'on jouirait davantage par exemple de l'imposante collection de nos Nicolas Poussin, si l'esprit et l'œil trouvaient à se reposer de la sévérité de ses lignes, de la gravité de ses sujets et de la majestueuse grandeur de sa manière de voir la nature, en glissant sur un paysage de Claude aux lignes harmonieuses, où tout est baigné de lumière, où tout respire le calme et le bonheur. La loi des contrastes, suivie avec discernement, trouve ici son

Digitized by Google

application la plus heureuse. Mais j'ai hâte de quitter ce sujet pour aborder la question du catalogue, dont je compte m'occuper exclusivement.

L'ancienne direction des Musées était restée impassible au milieu de toutes les plaintes et de toutes les réclamations; et, résolue de repousser toute innovation, elle s'opposait à la publication d'un catalogue corrigé et augmenté de beaucoup de détails intéressants, qu'un employé avait composé de son propre mouvement. La tâche restait donc à accomplir, lorsque les événements placèrent à la tête des Musées un nouveau directeur, qui chargea de ce travail important le conservateur de la peinture, M. Fr. Villot. Mais les nombreuses occupations qu'imposait à M. Villot la place à laquelle il venait d'être promu l'empêchèrent de se consacrer dès l'abord et tout entier à ce travail; et ce catalogue, impatiemment attendu par le public, ne parut qu'au mois de novembre 1849. L'aptitude, les connaissances et les études spéciales qu'on ne saurait contester à M. le conservateur de la peinture, les travaux préparatoires qui avaient été faits depuis des années, les inventaires anciens et autres documents qui furent mis à sa disposition, enfin les nombreuses indications, notices et extraits qu'on s'empressa de lui communiquer pour faciliter ce grand travail, tout semblait promettre que la tâche serait consciencieusement remplie, que nous aurions enfin ce catalogue modèle si longtemps désiré. Ce qui surtout ne permettait pas de douter de ce plein succès, c'était l'*A*-

Digitized by Google

vertissement placé en tête de la nouvelle *Notice*, et d'où, malgré l'humble aveu que l'auteur fait à la fin, il résultait cependant clairement qu'il n'était pas loin de croire avoir atteint le but élevé qu'il s'était proposé, et avoir réalisé l'idéal du catalogue, tel qu'il le dépeint. Quant à moi, j'en étais si persuadé, que, distrait par d'autres occupations, je restai pendant près de deux mois satisfait et heureux de savoir que ce catalogue existait. Enfin, averti par quelques jugements portés sur le nouveau travail, je me mis aussi à le parcourir; j'éprouvai mécompte sur mécompte, et je ne tardai pas à m'apercevoir que cette *Notice*, et par ce qui s'y trouvait, et par ce qui y manquait, était également loin de répondre aux exigences légitimes du public, et qu'en somme le nouveau catalogue, malgré des améliorations importantes, ne valait guère mieux que l'ancien, sous des rapports essentiels. Il m'en coûtait de perdre mes illusions une à une; il m'en coûte aujourd'hui d'exposer au grand jour, et sans ménagement, non pas toutes les imperfections qui déparent ce travail, mais du moins les plus saillantes des fautes et des erreurs nombreuses qui s'y sont glissées, et des lacunes qu'on regrette d'y trouver. Avant d'entreprendre cette publication, j'ai longuement réfléchi, j'ai hésité longtemps; mais enfin, mettant de côté toute préoccupation étrangère au sujet, j'ai mis la main à l'œuvre, soutenu par la conviction que des efforts réunis pourront seuls mener à bonne fin la difficile entreprise de doter la France de catalogues dignes de cette nation éclairée,

Digitized by Google

et dignes de la magnifique collection de tableaux qu'elle possède ; des catalogues, enfin, à la hauteur des exigences de notre temps et des progrès de la science critique, dont la réforme fut amenée par les laborieuses recherches réunies à l'esprit philosophique et investigateur qu'une nation voisine a, depuis le commencement du siècle, apporté dans les questions d'art. Mon ambition se borne à fournir quelques matériaux pour cet inventaire que la France dressera un jour de ses richesses, et comme à cet effet la *Notice* des tableaux italiens du Musée,—il serait inutile de se faire illusion à ce sujet, — devra être essentiellement modifiée, sinon refondue en entier, j'ai jugé le moment favorable à la publication des documents concernant quelques tableaux du Musée, et que j'ai été assez heureux pour trouver. J'y ai joint les observations que m'a suggérées une longue familiarité des œuvres des maîtres renfermées dans la galerie du Louvre, et enfin les remarques critiques que m'a fournies en abondance la lecture attentive du nouveau catalogue. Sur ce dernier point, j'éprouve un embarras extrême. Pour tout au monde, j'aurais voulu qu'il me fût possible d'éviter jusqu'à l'apparence de personnalité; car le seul mobile qui m'ait fait agir, c'est l'amour de la vérité; le seul intérêt que j'aie eu en vue, c'est l'intérêt de la collection à laquelle je suis attaché, non point par un sentiment de juste orgueil national, mais par celui de la reconnaissance, car j'y ai passé d'innombrables heures de jouissance et de bonheur pur. Je

Digitized by Google

me plais à croire que ceux qui me connaissent ne me prêteront pas d'autre motif. Loin d'en vouloir à personne, je suis naturellement l'ami de quiconque se rencontre avec moi sur le même terrain, de quiconque aime les arts et consacre à ces nobles occupations les meilleures forces de son esprit et de son âme. Mais j'ai beau tourner et retourner le sujet, j'ai devant moi une publication dont l'auteur se nomme sur le titre; il assume donc à lui seul la responsabilité de son œuvre, et, malgré mon vif désir, je ne puis épargner à M. Villot l'inconvénient de le nommer sur chacune de mes pages, et de le juger quelquefois avec sévérité. Éviter de le nommer, cela n'eût été possible qu'à l'aide de circonlocutions éternelles et de réticences plus blessantes peut-être que les franches allures que j'ai cru devoir adopter. J'ai pris le parti de signer moi aussi mes pages : il ne s'agit ni d'un libelle, ni de coups portés dans l'ombre; j'appelle la critique, et je l'appelle de tous mes vœux, car je désire être instruit; mais c'est la critique de bon ton et de bonne foi, celle enfin que j'ai la conscience d'avoir exercée moi-même.

Je dirai donc franchement à M. Villot que son catalogue me paraît pécher par le défaut de plan et de méthode; qu'il ne mesure pas toujours la longueur de ses résumés biographiques sur l'importance des maîtres; qu'il rassemble des notices un peu au hasard, tantôt présentant des détails sans intérêt, tantôt omettant des renseignements qu'on était en droit d'attendre; que ceux qu'il donne sont souvent incomplets

Digitized by Google

et inexacts : en somme, l'ouvrage n'est pas d'accord avec la préface, car cette dernière promet ce que le livre est loin de tenir. Et pour ne parler que d'un seul point, sur lequel portera principalement notre critique, M. Villot annonce que les biographies des peintres, telles qu'il les donne, renferment *un résumé de ce qui a été écrit de plus important sur la vie de l'artiste. On a consulté* AVEC FRUIT *pour ce travail les monographies nombreuses publiées jusqu'à ce jour, ainsi que les* DOCUMENTS INÉDITS *renfermés dans les archives publiques et dans les bibliothèques particulières. — Les dates ont été l'objet d'une* VÉRIFICATION TOUTE SPÉCIALE. *Un grand nombre de dates, fausses et transmises comme exactes cependant par des historiens qui se copient sans critique les uns les autres, ont été rectifiées au moyen de l'examen attentif des signatures, de la confrontation des textes originaux, de preuves fournies par des actes contemporains, et surtout par le témoignage sans réplique des nécrologes de paroisses.* — Ces déclarations formelles, ces assertions si positives sembleraient promettre des dates d'une exactitude irréprochable; une foule de détails nouveaux et de circonstances intéressantes de la vie des peintres; la solution de questions difficiles, de points litigieux; les traits distinctifs de la manière de chaque maître, etc., etc. — Sans rien préjuger d'avance, nous verrons par l'examen détaillé des articles de la *Notice* à quel point ces promesses ont été remplies, et nous renvoyons le lecteur à cette critique de détail.

Digitized by Google

Quelques personnes, du petit nombre de celles qui liront ces pages, me feront peut-être le grave reproche d'avoir osé porter une main sacrilége sur les anciennes traditions, en proposant un assez grand nombre de changements d'attribution, sans avoir égard à l'âge respectable de ces attributions, que j'écarte ainsi d'un trait de plume. A ces personnes, je répondrai que je n'admets pas que la consécration des années puisse changer la nature d'une erreur au point d'en faire une vérité; que si l'on avait fait depuis longtemps ce que nous essayons de faire aujourd'hui (en suivant des exemples dont nous pouvons nous autoriser), on aurait coupé dans la racine ces erreurs rendues imposantes par le temps seul; je dirai, en un mot : Respectons la tradition, mais osons la regarder en face, et foulons aux pieds les préjugés.

Il en est, en quelque sorte, des tableaux eux-mêmes comme des attributions. Il est heureux, mille fois heureux pour les chefs-d'œuvre du Musée, que depuis un siècle les différents gardes des tableaux du roi, directeurs du Musée, ou conservateurs de la peinture, aient eu le bon esprit, soit discernement, soit insouciance, de ne point toucher aux tableaux, et de leur laisser leur vernis et leur crasse séculaires, souvent même au détriment de la peinture. Tout excès est un mal; seulement, le mal produit par celui-ci est infiniment moindre que le dommage irréparable fait à certaines grandes et belles galeries, — celle de Vienne est malheureusement du nombre, —

Digitized by Google

par la déplorable manie qu'ont eue les directeurs de *nettoyer* les tableaux dont la conservation leur est confiée. Mais est-ce à dire que cet état de choses doive durer à tout jamais? Est-ce à dire que ce qu'on a négligé jusqu'à présent de faire, on n'osera le faire aujourd'hui sous prétexte de *respecter les maîtres?* Non, certes, il n'en sera pas ainsi : nous avons trop de confiance dans les intentions de la Direction et dans les lumières de la commission qui a présidé au concours de restauration, et qui a véritablement à cœur, on ne saurait en douter, l'intérêt et la conservation des tableaux. Ce concours n'était pas illusoire, il ne restera pas stérile. Des talents ont dû s'y révéler; il en est d'autres que nous connaissons depuis longtemps; en un mot, Paris ne peut pas être déchu de son ancienne réputation, au point qu'on n'y trouve actuellement à qui confier, en toute sûreté et avec la certitude d'un plein succès, les plus précieuses toiles du Musée, ces toiles que nous voyons aujourd'hui défigurées par d'épaisses croûtes de vernis superposées les unes aux autres, par des couches de crasse, de fumée et d'anciennes restaurations qui couvrent de taches quelques-uns des plus beaux tableaux de la galerie, comme une affreuse lèpre couvrirait un beau corps. Respectons, oui, respectons les maîtres; mais que ce respect, ce culte qui leur est dû ne s'étende point à ce qui n'est pas eux, qu'il ne couvre pas de son égide ce voile épais qui nous cache leur face, comme le brouillard cache le soleil. La moitié, je ne pense pas que ce soit trop

Digitized by Google

dire, une bonne moitié des tableaux italiens du moins a besoin de soins intelligents : il faut aux uns un nettoyage discret, aux autres un vernis; bon nombre demandent à être rentoilés, ou même enlevés pour être fixés sur nouvelle toile; quelques-uns, enfin, ont besoin d'une restauration complète. Que de beautés nouvelles ces premières opérations surtout ne nous feraient-elles pas découvrir! Et quel jour de fête pour les amateurs que celui où une de ces œuvres que nous contemplons avec admiration et avec recueillement, reparaîtra dans l'état le plus voisin possible de celui où elle était au moment de quitter l'atelier du maître, ou si l'on aime mieux, à une trentaine d'années de là, lorsque les couleurs se furent fondues et harmonisées.

Il ne me reste plus qu'à invoquer l'indulgence de ceux qui se donneront la peine de lire ce petit écrit, pour les nombreuses imperfections du style, germanismes et autres fautes que je sais fort bien s'y trouver. Avec beaucoup de soin, et en y consacrant le temps nécessaire, j'aurais pu en éviter un certain nombre; je les aurais évitées toutes en donnant à corriger mon manuscrit à un Français. Le temps et, je l'avoue, la patience m'ont manqué pour l'un et pour l'autre. Le travail que je viens de terminer est fastidieux et ingrat, sous plus d'un rapport; et je ne m'en promets ni gloire ni avantage aucun : si je l'ai entrepris, ç'a été pour ma propre satisfaction; si je le publie, c'est qu'au milieu de ce qui m'appartient et que j'estime peu de chose, il se trouve quelques

Digitized by Google

bons grains qui sont de l'histoire, et qui, en germant et en jetant des racines dans les esprits, augmenteront d'autant la masse des connaissances toujours trop restreintes que nous avons de la vie des grands maîtres et de leurs œuvres.

Ce 25 juin 1850.

Digitized by Google

Digitized by Google

ESSAI

D'UNE

ANALYSE CRITIQUE

DE LA

NOTICE DES TABLEAUX DE L'ÉCOLE ITALIENNE

DU MUSÉE NATIONAL DU LOUVRE,

ACCOMPAGNÉ

D'OBSERVATIONS ET DE DOCUMENTS

RELATIFS A CES MÊMES TABLEAUX.

ABATI ou **ABATE** (**Niccolo dell'**), ... *né à Modène vers* 1512, *mort à Paris en* 1570...
Élève de Gio. Abati son père..... (1)

Carlo Cesare Malvasia, l'auteur de la *Felsina pittrice* (*P. II, p.* 158), en s'appuyant sur l'ouvrage de Bumaldi, *Minervalia Bononiæ*, où il est dit : *Nicolaus, Francisci Primaticcii Abbatis discipulus, Nicolaus Abbatis propterea dictus, qui in Gallia cum præceptore diu mansit*, affirme que le nom de cet artiste vient de son maître, le Primatice, et non point de son père ni de sa famille. Mais depuis la publication des *Notizie degli artefici modenesi* de Tiraboschi (*Modena*, 1786), on a rejeté comme erronée la version de Malvasia, puisque, dans un document cité par Tiraboschi, notre artiste est appelé formellement : *maître Niccolò de maître Jean* (Zohanne) *del Abate*,

(1) Nous avons toujours mis en petit-texte les paroles du Livret sur lesquelles porte notre critique, ou auxquelles se rattachent nos observations.

Digitized by Google

très-digne peintre et citoyen de Modène. Ces paroles sont extraites de la *chronique* de Tomasino Lancilotti, auteur qui a connu personnellement le père de Niccolò, de manière que le doute ne paraît pas possible. On ne saurait donc blâmer l'auteur du Livret d'avoir opté pour l'opinion qui fait dériver le nom de notre artiste de celui de son père. Cependant, dans l'exemplaire de l'*Abecedario pittorico* d'Orlandi, ayant appartenu à Mariette et enrichi d'une quantité prodigieuse de notes de sa main, aujourd'hui conservé au Cabinet des Estampes, on lit la notice suivante : « *Nicolo dell' Abbate.* Dans un relevé des « comptes des batiments royaux que j'ai en Ms., et que je « sçais avoir été fait par ordre de M. Colbert pour servir « à l'histoire des batiments du roi dont étoit chargé M. Fé- « libien, je trouve sous l'année 1533 : *A Nicolas Bellin « dit Modesne, peintre, la somme de cent livres, pour « avoir vacqué avec Francisque de Primadiccio, dit de « Boullongne, peintre, ès ouvrages de stucq et peinture « encommencés à faire pour le roi en la chambre de la « Grosse Tour* (de son chateau de Fontainebleau, autre- « ment nommée la chambre de St-Louis) *depuis le 2 juillet « 1533 jusqu'au dernier novembre, à raison de vingt li- « vres par mois.* Comme ces peintures se trouvoient pres- « que éteintes, elles furent réparées par J. B. Vanloo, en « 1723; elles sont aujourd'hui, 1768, si fort effacées qu'on « n'y voit presque rien. Quoi qu'il en soit, il paroît que « le vrai nom de famille de Nicolo étoit *Bellin*, qu'il étoit « natif de Modène, qu'il fit un premier voyage en France « en 1533 ; et il faut supposer qu'étant retourné bientôt « en Italie, il y séjourna jusqu'en 1551 ou 1552, occupé « à divers ouvrages tant à Modène qu'à Bologne, et qu'ap- « pelé de nouveau en France par le Primatice, il y repa- « rut et y travailla jusqu'à sa mort. Et en effet, on recom- « mence à faire mention de ce peintre dans les comptes « des batiments du roi en 1555, et pour lors il n'y est « plus désigné sous un autre nom que sous celui de *Nico- « las de Labbé*, ce qui ne permet guère de douter qu'il « n'ait changé de nom et pris celui de l'Abbate par re- « connoissance et par respect pour le Primatice, abbé de « Saint-Martin, d'autant que c'étoit alors l'usage, Perin

Digitized by Google

« del Vaga et tant d'autres en ayant ainsi usé. Il faut donc « dire que le Vidriani était très-mal fondé à vouloir que « Nicolo fût de la famille des Abbati de Modène, et cela « uniquement parce qu'il y avoit à Modène plusieurs pein- « tres du nom d'Abbati, ce qui ne prouve rien. »

Voilà donc un document opposé à un autre document, et la question, au lieu d'être éclaircie, se complique d'un nouvel embarras, d'un troisième nom. Comment résoudre cette difficulté? Je pense qu'il y aurait possibilité d'expliquer ces contradictions apparentes de la manière suivante : Zani, dans son *Encyclopédie méthodique des beaux-arts*, à l'article « Giovanni d'Abbate, » dit que cet artiste fut appelé *Zovanno d'Abbà, ou Abbù*, petite terre de la province de Reggio où il naquit, et qui, en bon langage, s'appelle *Abbate*. Effectivement, dans les registres des morts de la paroisse de Ste-Agathe, à Modène, sous la date du 1er janvier 1559, on lit : *M. Zovanno di Abbà depintor*, etc.... Son nom de famille, qui, suivant l'usage italien, est celui dont on se sert le moins, pouvait donc fort bien être *Bellin*, et son fils Niccolò Bellin (originaire) de Abbà (Abbate) pouvait, par reconnaissance pour son maître et protecteur Primatice, prendre de lui le nom de Niccolò de l'Abbé ; ou plutôt encore, il aura été tout naturellement désigné en France par ce nom qui, dans l'origine, était celui de sa ville natale, et qui servit ensuite, dans l'esprit de ceux qui en faisaient usage, à exprimer ses rapports avec le Primatice, abbé de Saint-Martin.

Mais le principal intérêt de la note de Mariette est dans le document qui nous montre Niccolò déjà occupé en France, en 1533. D'après cela, il devient très-probable que notre artiste fut amené en France par le Primatice, en 1531, et qu'étant retourné en Italie après un séjour de quelques années, il fut, en 1551 ou 1552, rappelé en France par son ancien maître, qui avait besoin d'un *fresquiste* exercé pour l'assister dans les grands travaux dont il était chargé. De cette manière, M. Villot, malgré la contradiction apparente que renferment ses deux notices sur Niccolò dell' Abate et sur le Primatice, — dans la première, il dit que Niccolò fut appelé en France par le Primatice ; dans la seconde, il dit que le Primatice arriva

Digitized by Google

en France, accompagné de son élève Niccolo del Abate, — pourrait bien avoir raison les deux fois.

Lancilotti, dans sa *chronique*, sous la date du 25 mai 1552, raconte que Giovanni, père de Niccolò, lui avait dit que son fils, âgé alors de quarante ans, était à la cour de France, avec une très-grande *provision;* qu'il avait déjà peint les portraits du roi et de la reine, et qu'il engageait sa femme à venir l'y rejoindre avec ses enfants.

Niccolò travailla aussi au château de Meudon, à l'hôtel de Guise, à l'hôtel de Montmorency et au château de Beauregard, près de Blois.

Au lieu de 1512, Francesco Forciroli fait naître notre artiste en 1509; au lieu de 1570, d'autres le font mourir en 1571.

Il y eut quatre autres peintres de ce nom : Pietro Paolo, frère de Niccolo...; Giulio Camillo, autre frère de Niccolo, qui vint en France avec lui; Ercole, fils de Giulio, imitateur des Vénitiens; et Pietro Paolo, petit-fils d'Ercole...

Cette notice renferme deux erreurs de faits, erreurs qu'il eût été facile d'éviter en copiant exactement l'article de la table alphabétique des peintres à la fin de l'*Histoire de la peinture* de Lanzi. Giulio Camillo est le *fils* de Niccolò, et Pietro Paolo est le *fils* d'Ercole. Cet Ercole, fils de Giulio, se fit surtout connaître comme émule du Schidone; il mourut en 1613.

Un fait intéressant à rapporter, parce qu'il caractérise bien le goût dominant à l'époque des Carraches, à la fin du seizième siècle, c'est que Niccolò dell' Abate, génie essentiellement imitateur, fut vanté « comme un des plus grands maîtres de son temps et de tous les temps. » Le célèbre sonnet d'Augustin Carrache va bien plus loin encore; car, après des éloges donnés à Michel-Ange, Titien, Corrège, Raphaël, Tibaldi, Primatice et le Parmesan, il conclut que toutes les qualités qu'un peintre doit chercher à acquérir se trouvent réunies dans les ouvrages laissés par « notre Nicolino. »

9. La *Notice de l'an* VIII, qui ne donne pas les mesures des tableaux, nous apprend que « ce petit tableau sur cuivre provient de Rome. »

ALBERTINELLI (Mariotto)...
Il fut l'émule et le condisciple de ... Fra Bartolommeo.

Digitized by Google

Et de plus son ami intime et inséparable. « Il ne faisait avec lui, dit Vasari, qu'une âme et un corps. »

Mariotto Albertinelli a formé beaucoup d'élèves, dont plusieurs sont devenus par la suite des artistes célèbres. Les principaux de ces élèves sont Giuliano Bugiardini; le Franciabigio; Innocenzo da Imola.

24. Ce tableau, suivant Vasari, fut peint en 1506 pour Zanobi del maestro...

Vasari ne donne point la date de ce tableau peint pour *Zanobio del Maestro*, mais cette date se trouve écrite sur le tableau même.

29. Ce tableau a fait partie du cabinet de M. de Tolozan.

Ce tableau vient de l'ancienne collection de l'hôtel de *Toulouse*, que M. V. confond apparemment avec le cabinet Tolozan, dans le catalogue duquel il ne figure point.

ALEXANDRE VÉRONÈSE (attribué à).

31. Voilà une attribution des plus étranges. Il faut beaucoup d'imagination assurément pour voir une *peinture italienne* dans cette composition triviale, aux types vulgaires; production en tous points médiocre, et qui ne mérite d'être placée ni au Musée ni dans le catalogue.

ALFANI (Orazio di Paris).

Il était peintre et architecte, et fut le premier directeur de l'académie de dessin fondée à Pérouse en 1573.

ALUNNO (Niccolo), *de Foligno, peignait de* 1458 *à* 1492.

La petite église *Sant' Angelo* au bourg *La Bastia*, entre Pérouse et Assisi, contient un tableau d'autel divisé en plusieurs compartiments et signé : HOPUS NICOLAI FULGINATIS, 1499. Lanzi, qui, dans l'index des artistes, donne les deux dates de 1458 à 1492, dit dans le texte (*T. II, p.* 23, *éd. de* 1809) qu'il se trouve à Foligno une peinture de ce maître, faite *après* 1500.

(Ecole romaine.) Il fut l'un des maîtres du Pérugin.

Cette notice, bien maigre et insignifiante, n'est pas même exacte. Au lieu d'*école romaine*, il aurait mieux valu dire : ÉCOLE OMBRIENNE. Nous allons revenir sur ce sujet.

Il est *très-probable* que Niccolò Alunno a exercé de

Digitized by Google

l'influence sur le Pérugin, mais rien ne prouve des *rapports personnels* entre les deux artistes.

Rosini, dans son *Histoire de la peinture italienne* (*T. III, p.* 34 *et p.* 162), rapporte une tradition suivant laquelle Niccolò Alunno serait disciple d'un peintre, Bartolommeo di Tomaso, de Foligno, dont on conserve un tableau précieux dans l'église du Sauveur, à Foligno. La gravure au trait de ce tableau, une Vierge entourée d'anges, offre effectivement un grand rapport avec les premiers ouvrages de Niccolò. (*Voir* son beau tableau de 1465 au musée de Brera, à Milan.)

Pour la classification des peintres italiens par écoles, M. V. a cru devoir adopter le système de Lanzi, *comme étant le plus généralement suivi.* Cette raison me paraît insuffisante, et je ne vois pas la nécessité de s'astreindre à une classification qui a pu paraître bonne il y a cinquante ans, mais qui évidemment présente des imperfections et des lacunes très-grandes. Et pour ne citer qu'un exemple : Lanzi admet une école de Mantoue, ville qui n'a jamais produit un seul grand artiste, et où deux étrangers sont venus, au quinzième et au seizième siècle, exécuter de grands travaux et réunir autour d'eux des élèves appartenant à tous les pays. Je ne prétends pas disputer à Mantoue le droit d'avoir une école, et Lanzi pouvait d'ailleurs s'autoriser de l'exemple de Rome, qui de tout temps et à de rares exceptions près, n'a su qu'utiliser des talents éclos sous un autre ciel. Mais par quelle raison ou sous quel prétexte la ville de Padoue est-elle privée de l'honneur de posséder une école à elle, lorsque, depuis le milieu du quatorzième siècle, et à la suite de Giotto qui exécuta à Padoue un de ses plus vastes ouvrages, nous y voyons se succéder une série d'artistes, padouans en grande partie, occupés à orner et à embellir surtout l'église qui renferme le tombeau de saint Antoine, le sanctuaire national de l'Italie du Nord ? Il n'est pas une ville, hors de la Toscane, qui contienne autant d'excellentes peintures murales du milieu et de la fin du quatorzième siècle que Padoue, et l'on y rencontre les noms de Giusto Padovano, de Giovanni et Antonio, d'Aldighieri da Zevio, et enfin de Jacopo (?) d'Avanzo, Véronais, qui,

Digitized by Google

pour être resté presque inconnu jusqu'à présent, n'en est pas moins, avec Orcagna, le plus grand des continuateurs de Giotto. De plus, par l'influence que ses vastes fresques de la chapelle de Saint-George à Padoue ont exercée sur les Bellin, ce maître peut être considéré comme le véritable fondateur du coloris vénitien et du *réalisme*, dans le sens favorable du mot, qui distingue si éminemment cette école. A la suite de ces artistes vient Francesco Squarcione, avec son nombreux et brillant cortége, Andrea Mantegna à la tête, qui vaut, à lui seul, toute une école. Mais il est une école dont nous devons surtout nous occuper ici, école qui par sa circonscription géographique, et bien plus encore par le caractère parfaitement distinct dont elle est empreinte, mérite certainement d'être arrachée à l'oubli et séparée de celle de la métropole qui l'avait injustement absorbée. Cette école, dont Lanzi pas plus que le dix-huitième siècle n'a soupçonné l'existence, et qu'il était réservé aux recherches savantes et aux tendances sérieuses de notre époque de mettre au jour, c'est l'*École ombrienne*. Pour la définir et la faire connaître, je ne saurais mieux faire que d'emprunter une page aux *Recherches italiennes* du baron de Rumohr. « Depuis le milieu du quinzième siècle et peut-être bien avant encore, » dit cet auteur, « les écoles d'Ombrie, par la profondeur du sentiment et la douceur de l'expression, et par une fusion admirable des réminiscences vagues qui se rattachaient aux tendances artistiques des premiers chrétiens, avec les éléments nouveaux que les mœurs adoucies par le christianisme développèrent dans les âmes, avaient acquis sur leurs contemporains toscans, lombards et vénitiens, malgré de nombreuses imperfections de la technique, l'avantage de communiquer à leurs productions un charme secret, auquel, si mes observations ne me trompent, tous les cœurs sont accessibles.... D'où est venu aux productions artistiques de ce petit district de l'Italie un caractère si éminemment original ? Nous avons cité plus haut quelques ouvrages que Taddeo di Bartolo avait faits pour Pérouse ; d'autres circonstances encore prouvent que ce maître a eu une action directe sur les écoles des villes ombriennes. Eh bien, c'est cet artiste siennois que je crois

Digitized by Google

pouvoir désigner comme le véritable créateur de cette fusion toute particulière de l'âpreté et de la sévérité des traditions artistiques primitives avec ces aspirations de l'âme, ces élans vers l'infini, cette piété fervente des temps récents ; fusion qui, à dater de cette époque, devint pour longtemps le partage exclusif des écoles de peinture des villes ombriennes.

Toutefois il est une autre circonstance dont il faut tenir compte. C'est la position de ces petites localités qui forment comme une couronne autour de la colline d'Assisi, théâtre vénéré de l'activité de saint François. Ces localités, situées dans le voisinage immédiat du centre de ses fondations pieuses, devaient naturellement être plus disposées à subir l'influence de cet ordre religieux, et à s'abandonner aux sentiments et aux idées qui le dominent et qui ont incontestablement contribué à conduire la peinture moderne vers la perfection. Cette tendance, dans l'art, s'est montrée d'abord, non à Pérouse, où vers le milieu du siècle un artiste des plus médiocres, Benedetto Buonfigli, jouissait de la faveur publique, mais dans la petite ville de Foligno, dans les travaux de Niccolò Alunno. » (L'auteur passe à la description des ouvrages de quelques peintres intermédiaires entre Taddeo di Bartolo et Niccolò Alunno, tels que Sano di Pietro, Pietro Antonio di Foligno, et enfin de ceux de Niccolò, et il continue :) « Niccolò di Foligno avait donc précédé de près d'un quart de siècle les peintres plus célèbres de l'école d'Ombrie, dans cette expression de pureté angélique, de l'aspiration vers l'infini, d'un abandon absolu à des sentiments mêlés de douce souffrance et de mystiques extases, qui leur est particulière; et une vie prolongée lui avait permis d'exercer son influence sur un grand nombre de peintres qu'on a l'habitude, souvent sans cause suffisante, de subordonner à l'école de Pietro Perugino. D'un autre côté, un artiste d'un sentiment plus froid, Fiorenzo di Lorenzo, que son coloris clair, le dessin fin et précis de ses bouches et d'autres particularités encore semblent désigner comme élève de Benozzo (occupé dans les années de 1450, 1451 et 1452 à Montefalco, petite ville voisine de Foligno), s'était approprié de ce dernier une plus grande précision

Digitized by Google

dans les détails des formes et certains avantages dans l'ordonnance pittoresque auxquels Niccolò était resté étranger. Les instructions répandues par ces artistes et l'impulsion qu'ils ne pouvaient manquer de communiquer à leur entourage ont dû exercer de l'influence, entre autres contemporains, sur les jeunes maîtres Pier di Castello della Pieve (le *Pérugin*) et Bernardino Pinturicchio, bien que ces deux artistes, par leurs nombreux voyages et leurs longues pérégrinations, aient été plus tard mis en contact avec d'autres écoles et qu'ils aient apparemment cherché à s'approprier, dans la mesure de leurs forces, tout ce que chaque école individuellement paraissait offrir d'excellent. »

34. Gradin d'autel.

C'est le gradin du tableau qui ornait le maître autel de *San-Niccolò* de Foligno, église des Augustins, et qui représentait la Vierge et saint Joseph adorant l'Enfant Jésus; la Résurrection du Christ, et plusieurs figures entières et demi-figures de saints. Ce tableau avait été commandé par Brigida di Giovanni degli Elmí, femme de Niccolò de' Picchi, de Foligno.

ANDRÉ DEL SARTE (Andrea Vannucchi), *né à Florence le 26 novembre 1478, mort en 1530, âgé de 52 ans.*

Il fut appelé communément, et il signe lui-même son nom : *Andrea d'Agnolo detto del Sarto*, ou *Andrea di Angiolo del Sarto.*

M. V. a adopté ici la date (26 novembre 1478) donnée par Luigi Biadi, date qui semble confirmer celle de Vasari. Mais d'abord Vasari se contredit, comme nous le verrons; et, quant à Biadi, les expressions du document sur lequel s'appuie cet auteur dans ses *Notizie inedite della vita d' Andrea del Sarto*, sont tellement peu précises, qu'elles ne peuvent pas seulement entrer en ligne de compte, bien loin de prévaloir contre les raisons internes. Vasari, qui est ici presque contemporain, nous présente Andrea comme un talent des plus précoces, puisque, mis à l'âge de sept ans en apprentissage chez un orfévre, d'où il fut peu de temps après retiré par Giovanni Barile,

Digitized by Google

« peintre grossier, » mais excellent sculpteur en bois, il fit à son école des progrès si rapides, que non-seulement son maître, mais tous les artistes de Florence en restèrent émerveillés. Tout ceci, et ce que Vasari raconte ensuite de l'étude faite sur les cartons de Léonard et de Michel-Ange; l'amitié et l'intimité qui s'établit entre Andrea et Franciabigio, né en 1483; enfin, la date de ses premières peintures (l'histoire de saint Jean-Baptiste dans le couvent *dello Scalzo*), exécutées de 1510 à 1514; tout cela ne se comprendrait plus, si Andrea, né en 1478, avait eu vingt-deux ans au commencement du siècle, de vingt-six à vingt-sept ans lors de l'achèvement des fameux cartons, et trente-deux ans alors qu'il commença ses fresques en grisaille de la *Compagnia dello Scalzo*. D'ailleurs Vasari lui-même, tout en disant Andrea né en 1478, parle de sa mort en ces termes : « La mort d'Andrea fut un très-grand malheur pour sa ville natale et pour l'art; car, jusqu'à l'âge de *quarante-deux ans qu'il vécut*, il ne cessa de faire des progrès dans son art, etc.; » et enfin il rapporte son épitaphe, d'après laquelle il mourut à quarante-deux ans, en 1530. Baldinucci reproduit les mêmes dates et l'épitaphe. Raffaello Borghini (*il Riposo*), plus conséquent que Baldinucci, mais tout aussi inexact, omet cette dernière, et se borne à donner la date de 1478. Mais depuis, presque tous les annotateurs de Vasari ont adopté la date de 1488, évidemment la seule bonne, et celle que Vasari avait probablement écrite ou voulu écrire. Lanzi et les auteurs modernes ont suivi cet exemple, et A. Reumont, le consciencieux auteur de la biographie la plus récente d'Andrea Vannucchi, publiée en 1835, admet également 1488 comme l'année de sa naissance. Mariette, dans ses notes à l'*Abecedario*, dit : « A. del S., né en 1488 (et non en 1478). Son épitaphe rapportée par Vasari, et l'inscription autour de son portrait par Théodore Kruger, prouvent qu'il mourut (en 1530) à quarante-deux ans. »

Andrea del Sarto forma un grand nombre d'élèves, dont les meilleurs sont : Giacomo da Pontormo, Francesco Salviati, G. Vasari, Andrea Sguazella, le Nannoccio, Giacomo dit *Jacone*, Pierfrancesco di Jacopo di Sandro. Les principaux compagnons de ses travaux et les meil-

Digitized by Google

leurs imitateurs de sa manière sont : Marco Antonio Franciabigio et Domenico Puligo. Domenico Conti fut, après la mort du maître, l'héritier de tous ses dessins, cartons, etc., dont il profita très-peu, au dire de Vasari.

35. Ce tableau est une répétition, sinon une copie, de l'Annonciation qui, peinte pour Giuliano Scala, se voyait plus tard dans la chapelle de sa famille, à l'église de l'*Annunziata* à Florence, et orne aujourd'hui le palais Pitti. En 1677, l'original était déjà remplacé à l'*Annunziata* par une copie d'Alessandro Allori, dont Cinelli, dans son édition des *Bellezze di Firenze* de Fr. Bocchi, fait le plus grand éloge.

37. Une répétition de ce tableau, mais inférieure sous tous les rapports, se trouve dans la galerie du Belvédère, à Vienne.

38. Dans la signature, il faut lire : FLORENTINVS au lieu de FIO...

Ce tableau, un de ceux qu'André del Sarte peignit en France pour François Ier.....

Un des premiers ouvrages qu'Andrea del Sarto fit en arrivant à Fontainebleau, ce fut le dauphin, qu'il peignit au maillot, à l'âge de quelques mois; après quoi, il commença la Charité, et l'exécuta sous les yeux du roi, qui alors résidait à Fontainebleau.

Les planches qui avaient servi de fond furent exposées, avec le tableau remis sur toile, dans la galerie du Luxembourg, ouverte pour la première fois le 14 octobre 1750. Depuis, en 1842, cette première toile ayant été pourrie par l'humidité, la peinture fut de nouveau transportée sur une autre toile et retouchée complétement.

Dans le catalogue qui fut composé pour cette exposition par Bailly, garde des tableaux du roi, il est dit que l'on a exposé la planche sur laquelle avait été peint le tableau, « pour satisfaire la curiosité du public au sujet du talent du sieur Picaut, qui a transporté ce tableau .. *qui promet par son rétablissement de vivre encore plus d'un siècle.* » Et il a bien tenu sa promesse; car ce beau tableau, quoi qu'on se plaise à dire, est encore bien vivant. Je trouve au reste, à ce sujet, un détail qu'il était convenable de ne pas passer sous silence : c'est que, déjà sous la République, ce tableau avait encore subi un net-

Digitized by Google

toyage et peut-être une restauration, puisque, dans la *Notice des tableaux exposés le 27 thermidor an XI*, il est énuméré parmi ceux qui n'avaient pas encore pu être exposés, ayant été *récemment remis en état*. Il fut, à cette époque, *nettoyé par le citoyen Hoogtole*. Ceux qui ont de la mémoire, quand même ils n'auraient vu ce tableau qu'une seule fois, avant 1842, n'ont pas oublié dans quel état il était alors; M. Waagen aussi trouve que « malheureusement ce tableau a beaucoup souffert, probablement à l'occasion de l'opération toujours très-délicate qu'il subit en 1750. »

ANDRIA (Tuccio *ou* **Tuzio di).**

39. Ce tableau vient, à ce que je crois, de l'église de Saint-Jacques à Savone.

ANGELI (Filippo d'). ... Heineken prétend que l'artiste nommé Théodore Filippo di Liagno... est le même que celui que Baglione appelle Filippo de' Angelis.

La notice donnée par Heinecken est exacte. Mariette dit, en parlant de Filippo d' Angeli : « Son vrai nom étoit Philippe de Liano. Il étoit grandement curieux de singularités concernant l'histoire naturelle, et c'étoit de cela qu'il avoit rassemblé un fort beau cabinet. »

On trouve, parmi les dessins du Louvre, un portrait de cet artiste, dessiné par Octavio Lioni, *le Padovanino*.

ASSISI (Andrea Luigi di), *surnommé* **l'Ingegno,** *né vers* 1470, *mort vers* 1556. (Ecole romaine.)

Elève de Pérugin, qu'il aida dans les travaux de la salle du *Cambio*. Rumhor le classe parmi les élèves de Nicolo Alunno. Compétiteur de Raphaël, il concourut à donner de la grandeur au style et au clair-obscur. Il cessa de peindre fort jeune, étant devenu aveugle subitement.

Ce paragraphe prouve que si M. V. a ouvert le livre de l'auteur qu'il cite à propos de N. Alunno, il a apparemment négligé de lire l'article que Rumohr écrit sur l'Ingegno. Je ne puis résister à la tentation de communiquer en entier le passage de Rumohr qui traite de l'*Ingegno*, pour donner aux lecteurs français une idée de l'esprit investigateur et de la force de logique irrésistible qui caractérisent cet auteur; de la nouveauté et de la finesse de ses aperçus, de la sagacité et de la justesse de sa critique, et

Digitized by Google

en même temps des recherches consciencieuses et des renseignements précieux que contiennent les ouvrages du baron de Rumohr. Ces ouvrages, que M. A. F. Rio a le premier fait connaître en France, ont fait époque dans l'histoire de la critique artistique. Voici ce passage: « Vasari raconte que l'Ingegno apprit la peinture de P. Perugino, qu'il rivalisa avec Raphaël, qu'il aida son prétendu maître dans les travaux de la salle des séances du *Cambio* de Pérouse, et qu'il y exécuta quelques belles figures (que le biographe ne désigne pas de plus près). Malgré la difficulté de retrouver ces figures, qui n'étaient peut-être pas bien connues à Vasari lui-même, des connaisseurs modernes n'ont pas hésité à se prononcer pour les sibylles et les prophètes, sans autre raison que parce que ce sont les plus belles figures de tout l'ouvrage. Vasari prétend ensuite que l'Ingegno avait également assisté le Pérugin dans les travaux entrepris à Assisi : peut-être veut-il désigner les peintures qui ornent l'extérieur de la chapelle de Saint-François, au centre de l'église de Santa-Maria degli Angeli. Enfin, le biographe arrive à la chapelle Sixtine, où il fait également travailler notre artiste, et un peu plus loin, il dit : « Les grandes espérances que l'In-« gegno avait fait concevoir furent déçues par la perte su-« bite de sa vue. Le pape Sixte,» — il ne peut être question ici que de Sixte IV, — « lui assigna à Assisi une pension « dont il jouit jusqu'à sa quatre-vingt-sixième année. »

Or, Sixte IV mourut en 1484. Raphaël n'entra à l'école du Pérugin que vers la fin du siècle, et les peintures du *Cambio* furent commencées en 1500. Vasari commet donc une énorme faute chronologique, puisqu'il est impossible que l'Ingegno ait perdu la vue vingt ans avant d'avoir peint et avant d'avoir été compétiteur de Raphaël. Mariotti (*Lettere perugine*, pag. 161 et suiv.) et Orsini (*Guida di Perugia*) pensent donc que l'Ingegno n'a pu coopérer aux peintures du *Cambio*, précisément parce que ces auteurs ajoutent foi à ce que Vasari rapporte au sujet du malheur arrivé au peintre dans sa jeunesse, tandis qu'il était bien plus naturel de supposer que Vasari n'avait pas été bien informé en général de cet événement. Effectivement, dans la première édition des *Vite*, etc.,

Digitized by Google

1550, 8°, on ne trouve pas encore un mot sur l'Ingegno; ce n'est que dans la seconde édition augmentée, — Florence, Giunti, 1568, 4°, — qu'il est mentionné; il ne serait donc pas impossible que, dans cette dernière édition, les mots : *Papa Sisto* fussent une faute de l'auteur ou de l'imprimeur, au lieu de *Papa Giulio II;* car, *sous ce dernier pontife*, l'Ingegno, comme nous allons le voir, fut réellement chargé d'une fonction publique. Ce qui est possible encore, c'est qu'à cet endroit le biographe, suivant sa manière habituelle de ranger ses souvenirs à la suite les uns des autres, soit tombé sur le nom de Sixte, que lui rappelait la chapelle Sixtine mentionnée un instant avant, et placée dans le récit, contrairement à l'ordre chronologique, *après* les peintures du *Cambio*. Quoi qu'il en soit, et abstraction faite de cette question, il est parfaitement prouvé qu'Andrea, si jamais il a perdu la vue, ne la perdit pas si jeune. Car le chevalier Frondini à Assise, collectionneur assidu et consciencieux d'antiquités patriotiques, conserve un livre que j'ai examiné moi-même, et dans lequel Andrea signe, à des époques différentes et au nom de son frère, qui était chanoine au Dôme d'Assise, certaines quittances de sommes reçues. Il y a écrit son nom : *Ingegnio di Maestro Alivisse*, ou *Allovisii, Allevisi* et *Aloisi*. La dernière de ces quittances est ainsi conçue : *Ingegno di maestro Allovisi, die mercurii quinta decembris* 1509. Ces quittances sont écrites toutes de la même main, et d'une écriture ferme ; si ç'avait été une main étrangère, cette circonstance eût été expressément ajoutée et attestée, suivant l'usage constant en procédure civile.

Mais il paraîtrait, en outre, que ce surnom l'*Ingegno*, à moins de lui avoir été donné fortuitement et sans motif apparent, ce qui arrive assez fréquemment en Italie, se rapporte non-seulement à son talent pour la peinture, mais encore aux aptitudes d'esprit variées dont plus tard il donna des preuves dans la gestion des affaires civiles. Frondini me communiqua plusieurs extraits de documents dans lesquels notre artiste figure comme procureur, comme arbitre, comme syndic du magistrat (Archiv. delle riformaggioni d'Asisi, ultimo aprilis 1510. — *Magister*

Digitized by Google

Andreas magistri Aloysii, sindicator Potestatis); enfin, même comme caissier pontifical. (Archiv. della segreteria d'Asisi. Une lettre du 7 avril 1511, avec l'adresse : « Alphanus de Alphanis, Perusii vicethesaurarius, spectabili viro magistro Andrea, dicto Ingegno, *camerario apostolico in civitate Assisii.* ») Toutes ces fonctions, outre l'intelligence des affaires, demandent encore l'usage de la vue. Cette dernière nomination à la place de receveur du gouvernement pontifical de la province pourrait bien être l'origine du récit erroné de Vasari. Andrea paraît n'avoir été appelé à ces fonctions qu'en 1511, puisque l'année précédente il occupait un autre emploi municipal. Dans tous les cas, Vasari confond ici un emploi avec une pension; et, comme nous l'avons fait observer plus haut, il confond Jules II avec Sixte IV. Quant à la peinture, l'Ingegno paraît effectivement l'avoir négligée, puisque nous n'avons connaissance d'aucune production artistique de son âge plus avancé. La cause pourrait en être l'amoindrissement de sa vue; mais il est, certes, tout aussi naturel de supposer que cette aptitude aux affaires, dont nous sommes informés d'une manière positive, l'ait détourné de la peinture, que d'admettre la perte ou l'affaiblissement de sa vue, dont évidemment Vasari lui-même n'avait aucune connaissance certaine ni détaillée.

Je n'ai jamais fait un séjour assez long dans l'intéressante ville d'Assisi, pour pouvoir y compulser les archives et chercher des documents relatifs aux peintures de l'Ingegno. Frondini n'a pu me communiquer qu'une seule notice touchant un ouvrage peu important de l'Ingegno, quelques armoiries peintes à l'extérieur de la maison de ville, en 1484. (Bollettario, in segreteria del publico. « Ao. 1484, 29 octobris. *Magister Andreas Aloysii* habuit bullectam (un *bon*) pro armis pictis in platea et ad portas civitatis..... flor. 5, solid. 26.) » De toute manière, il résulte de cette notice qu'Andrea était déjà peintre et maître dans l'année 1484; d'où il est permis de conclure qu'il n'était pas, comme le prétend Vasari, élève du *Pérugin*, mais bien plutôt de *Niccolò Alunno*. Ce dernier avait fixé sa demeure et avait ouvert un atelier à Foligno, ville voisine d'Assisi, dès 1460 ou environ, tandis que Pietro,

Digitized by Google

trouvant de l'occupation jusqu'après 1490, tantôt à Florence, tantôt à Rome et ailleurs, ne vint à Pérouse que vers la fin du siècle pour y fonder son école. Malgré cela, maître Andrea a pu aider le Pérugin dans les travaux à forfait, comme cela se pratiquait alors, et en travaillant ainsi en commun avec lui, il a pu adopter certaines particularités de sa manière. Malheureusement des preuves authentiques de son talent, des tableaux accompagnés de signatures, ou appuyés sur des documents, manquent absolument. J'ai connu un seul tableau, entre les mains d'un particulier à Florence, marqué des initiales A. A. P., que j'interprétais : *Andreas Aloysii pinxit*. Dans un article écrit à ce sujet en 1821, j'ai fait observer les particularités qui distinguent ce peintre du Pérugin, et qui sont : des ombres vigoureuses, un ton général brunâtre, des formes plus développées et plus chargées qu'on n'en trouve habituellement chez les maîtres des écoles d'Ombrie. Ces mêmes différences caractéristiques, j'ai cru les retrouver dans la Vierge qui est peinte sous la voûte d'une porte latérale au-dessus de Saint-François, à Assisi (*porta S. Giacomo*), de même que dans deux autres tableaux, l'un à l'extérieur d'une maison particulière de *Via superba*, près de Saint-François, l'autre, dans une petite rue étroite de la ville supérieure. Toutefois, comme il y a des inconvénients à devancer des découvertes qui pourraient se faire ultérieurement, je n'ai jamais fait part de mes conjectures qu'avec réserve. D'autres auteurs, avec cette assurance inconcevable qui est habituelle à la critique d'art de nos jours, ont parlé de ce maître ignoré jusqu'à présent, et peut-être même insignifiant, absolument comme d'une vieille connaissance, et lui ont, sans preuve aucune, attribué des ouvrages qui, d'après leur caractère, ne pouvaient appartenir ni à Andrea ni, en général, à un peintre qui était un maître établi déjà en 1484.

L'on peut pardonner à Vasari d'avoir raconté, avec ce mépris de la chronologie qui lui est particulier, qu'Andrea L. di Assisi, le meilleur élève du Pérugin, avait, *dès sa première jeunesse*, rivalisé avec Raphaël, et avait aidé son maître (à peu près *vingt-cinq ans avant*) dans ses travaux de la chapelle Sixtine, ainsi que (encore à vingt-

Digitized by Google

cinq ans de distance) dans les travaux du *Cambio* de Pérouse, tout en ayant perdu la vue sous le pontificat de Sixte IV; mais n'est-on pas en droit de s'étonner que des contradictions aussi flagrantes n'aient pas ouvert les yeux aux historiens plus récents, et ne leur aient pas démontré que les notices parvenues au biographe si tardivement et après la publication de sa première édition, étaient vagues et confuses au plus haut degré? Et lorsque Vasari lui-même, toujours si prompt et si communicatif, passe sous silence les œuvres de notre artiste, les historiens modernes ne devaient-ils pas s'abstenir de lui attribuer arbitrairement des ouvrages qu'assurément il n'a jamais touchés? C'est peut-être une faiblesse, mais je ne puis jamais voir sans un mouvement d'indignation ce passage où Lanzi, qui ne connaissait *pas un seul ouvrage* sûr d'Andrea di Assisi, raconte nonchalamment, avec cette aisance qu'on lui connaît : « On peut le regarder comme le premier qui, dans cette école, agrandit la manière et adoucit le coloris, comme le démontrent *quelques-uns* (?) *de ses ouvrages,* et en particulier les sibylles et les prophètes qu'il peignit à fresque dans la cathédrale d'Assisi, si toutefois (ajoute-t-il) ils sont de sa main comme on le croit. » Or, ces figures, ainsi que le reste de cette chapelle, sont peintes par un contemporain de Vasari, Adone Doni, qui travaillait encore en 1580 dans le goût des derniers imitateurs de Buonarroti! Le contrat et les détails des différents payements faits à l'artiste existent dans les archives, et je ne puis comprendre qu'à Assisi même on s'attache encore à cette opinion insoutenable. »

Zani, pour ajouter à la confusion, a fait de cet Adone Doni et d'Andrea d'Assisi un seul et même artiste qu'il fait travailler de 1476 à 1484.

Je pense qu'il est inutile d'ajouter un mot de plus à la page du livre de Rumohr.

43. *Sainte Famille.....* Musée Napoléon.

C'est probablement le tableau que Mezzanotte, *Vita di Pietro Perugino,* p. 231, mentionne comme ayant été autrefois à Pérouse, à *Santa-Maria Nuova*, église des *Servi.* « Il représente, dit Mezzanotte, la Vierge avec

Digitized by Google

l'enfant Jésus et quatre saints, et fut enlevé du temps de l'Empire français. »

Ce tableau est indignement défiguré par des restaurations qui ont changé de ton et qui couvrent de taches toute la surface du tableau. C'était une raison de plus pour l'éloigner de l'œil et pour mettre à la place qu'il occupe, l'admirable Lorenzo di Credi, par exemple.

BANDINELLI attribué à (**Baccio**). ...
44. ... On a reconnu que Bandinelli ne pouvait être l'auteur (de ce tableau), et que ce portrait, dû à un peintre de l'école de Florence, était plutôt celui de Baccio da Monte Lupo, sculpteur, qui vivait en 1553.

J'ignore absolument sur quel fondement s'appuie l'opinion, que ce portrait présente les traits de Baccio da Monte-Lupo; mais je crains bien qu'il n'y ait ici quelque confusion. La date donnée par M. V. est erronée, peut-être par suite d'une faute d'impression. Vasari dit que les ouvrages de ce sculpteur sont de 1533 ou environ. Cette date pourrait bien désigner le terme extrême de sa vie; ce serait assez conforme du moins à l'habitude de Vasari. Étant mort à 88 ans, cet artiste serait alors né en 1445. Baldinucci dit qu'il florissait en 1490; mais il le fait positivement élève de Lorenzo Ghiberti, ce qui ferait remonter sa naissance au delà de 1445, puisque Ghiberti mourut en 1455. Effectivement Zani et Ticozzi font naître Baccio de Sinibaldi da Montelupo *circà* 1433 et mourir en 1521. Ce qu'il y a de certain, c'est que son fils Raffaello, qui a décrit sa propre vie (« un peu, » comme il le dit très-naïvement, « pour la gloire mondaine; mais surtout pour l'instruction morale des lecteurs ») est né en 1503 ou 1504; et si notre portrait représente un Montelupo, c'est bien plutôt le fils que le père; cependant ce tableau semble être peint *au plus tard* en 1525, et le personnage représenté ne peut guère avoir moins de trente-cinq ans. Quant à l'auteur de ce portrait, je ne puis croire qu'il appartienne à l'école florentine; j'y reconnais, au contraire, la main d'un coloriste qui aurait été dans une école sévère pour le dessin, et je me persuaderais facilement que cet auteur est le Véronais Gian-Francesco Caroto qui, dans sa jeunesse, avait été élève de Mantegna, et dont les ouvrages offrent quelquefois le singulier mé-

Digitized by Google

lange d'un coloris vénitien et d'une exécution fondue, avec un dessin sévère et de la sécheresse dans le modelé. Au reste, Vasari rapporte que Giov. Francesco Caroto travailla beaucoup pour le marquis de Montferrato, et qu'il fit le portrait de ce marquis, celui de sa femme, et beaucoup d'autres tableaux *que ces seigneurs envoyèrent en France.*

BAROCHE..... Il eut pour imitateur..... Fr. Barocci, son neveu.

Lisez : *Fr. Baldelli*, son neveu...

45. Ce tableau provient de l'église des Augustins de Pérouse. (*Voy. la Notice de l'an VII*, où la largeur du tableau est de 1 m. 65 c. seulement.)

BARTOLO (Taddeo di), *de Sienne florissait en* 1414 ; *mort à l'âge de* 59 *ans.*

Il était fils de Bartolo et petit-fils de Fredi ou Manfredi, artistes de quelque mérite. Taddeo les surpassa bientôt et fut le maître et l'oncle de Domenico Bartoli, dont Raphaël et le Pinturicchio étudièrent les ouvrages.

Taddeo di Bartolo fit son testament le 26 août 1422, et au mois de septembre de la même année, il était déjà mort. Il laissa tout son bien à Gregorio di Cecco di Luca, peintre, son fils adoptif et son élève. On voit de la main de ce Gregorio ou Gorio di Cecco (Francesco) da Siena, dans la sacristie du Dôme de Sienne, une *Vierge donnant le sein à l'enfant Jésus*, et entourée de six anges qui jouent de divers instruments. Rosini, t. III, p. 19 de son *Histoire de la peinture italienne,* en a donné une gravure. Suivant le calcul de Vasari, Taddeo, étant mort à cinquante-neuf ans, serait donc né en 1363. Dans l'église principale de S. Gemignano, on voit une suite de fresques signées de son nom et datées de 1393. A Pise, il peignit en 1390. Mais déjà, en 1385, nous le trouvons chargé d'exécuter des peintures pour l'ancien chœur du Dôme de Sienne.

Il était fils d'un Bartolo, mais ce Bartolo n'était pas le peintre de ce nom. Son père Bartolo était *barbier*, fils de Maestro Mino ; c'est ce qui résulte de plusieurs documents parmi lesquels figure le contrat, daté de 1385 et écrit de la propre main de Taddeo, par lequel il s'oblige à exécuter les travaux de peinture dont nous venons de parler.

Digitized by Google

Bartolo, le peintre, fit son testament en 1409, et dans ce document il n'est question que d'*Andrea*, son fils et héritier, et peintre comme le père.

Domenico Bartoli, dont Taddeo « fut le maître et l'oncle, » suivant l'expression assez singulière du Livret; Domenico Bartoli, né à Asciano, n'était, selon les annotateurs de Vasari (*édit. de Florence*, 1846; *tom. II*, *p.* 223), ni le *neveu* ni l'*élève* de Taddeo. Sa manière diffère considérablement de celle de Taddeo, comme l'affirme Rumohr. Dire que Raphaël et le Pinturicchio étudièrent les ouvrages de ce maître, que le critique allemand dit inférieur à Taddeo, c'est accorder à Lanzi une confiance qu'il est loin de mériter dans les questions relatives aux maîtres des écoles primitives; c'est au surplus mal interpréter le sens de sa phrase, où il n'est guère question que du costume siennois de cette époque (1440), sans compter que le nom de Raphaël ne peut se rencontrer ici qu'en vertu de la supposition (gratuite, comme nous le verrons plus tard), que le grand maître d'Urbin est l'auteur de toutes les compositions peintes par le Pinturicchio dans la *libreria* du Dôme de Sienne.

47. Ce tableau entra au musée Napoléon en 1812. Il provient du maître autel de l'église de *S. Paolo all'Orto*, à Pise.

Dans la signature communiquée par le Livret, il faut probablement lire *Thadeus Bartoli*, au lieu de Thaddeus Bartola...

BASSAN (Jacopo da Ponte), ... *né à Bassano en* 1510, *mort en* 1592.

Il mourut dans sa ville natale le 13 février 1592.

Il passa quelque temps à Venise à l'école du Bonifazio, ensuite il fit le voyage de Rome, où il prit du goût pour la manière du Parmesan. A cause de l'honneur qu'il faisait rejaillir sur sa ville natale, on lui accorda, dès l'an 1549, une place dans le conseil. (Mariette.)

50. Ridolfi nous apprend que le Bassan peignit ce tableau en concurrence avec une *Résurrection de Notre-Seigneur* de Paolo Veronese, également de forme octogone.

57. Ce portrait de Jean de Bologne, est apparemment le même que possédait autrefois Baldinucci, et dont il

Digitized by Google

fait mention à la fin de la vie du célèbre sculpteur, en ces termes : « Je parlerai enfin d'un portrait, d'après nature, de Gio. Bologna, de la main du vieux Bassan, une tête avec le buste, fait, selon toute probabilité, à l'époque où il voyagea en Lombardie; il est conservé auprès de celui qui écrit ces lignes, et tenu par lui au nombre de ses objets les plus chers. Ce portrait, que les professeurs de l'art s'accordent à trouver un des plus beaux qui se puissent voir de ce grand maître, est le même dont on a fait et publié de nos jours une estampe... »

BASSAN (Francesco da Ponte), *né en* 1546, *mort le* 15 *juillet* 1592, *âgé de* 42 *ans.*

Il y a là une erreur de calcul manifeste. Si B. est mort en 1592, à l'âge de quarante-deux ans, il doit être né en 1550. Je trouve du reste une date différente de celle donnée par M. Villot, dans l'ouvrage de l'abbé Cadorin (*dello Amore ai Veneziani di Tiz. Vecellio, etc.*, p. 77, nota ad 95) qui donne l'extrait suivant du livre A des morts à S. Canciano : « 1592, 4 *luio* (juillet). *Francesco Basan pitor d'ani* 42 *etico longamente e poi per frenesia già mesi* 8 *si è butà zo d'un balcon.* »

BATTONI, ... *né à Lucques en* 1708, *mort à Rome en* 1787.
Il fut élève de Gio. Domenico Brugieri, de Gio. Dom. Lombardi, et se perfectionna en étudiant les ouvrages de Raphaël.

Je ne prétends point que M. Villot n'ait suivi de bonnes autorités en donnant ces deux maîtres à P. Battoni; mais il est à remarquer que d'autres auteurs contemporains, tels que Fiorillo et Mannlich, qui tous deux ont connu Battoni à Rome, lui donnent pour maîtres Seb. Conca, Aug. Masucci et Francesco Fernandi, dit *Imperiali*. Voilà donc cinq noms différents! Mariette, dans ses notes à l'*Abecedario*, tranche la question en disant : « Pompeo Battoni, né à Lucques, *n'a point eu de maître.* » Sa première profession fut l'orfévrerie; il faisait des bijoux, des tabatières, etc. Une tabatière ornée d'une miniature lui ayant été confiée, il s'avisa d'essayer de copier la miniature, et il y réussit si bien, que la copie surpassa l'original. C'est ainsi qu'il apprit qu'il était né peintre. Il continua à s'exercer, etc. (Mariette.)

Digitized by Google

BECCAFUMI (Domenico Mecherino, *dit*).

Dans sa *Déclaration des biens*, il s'appelle : « Domenicho di *Pace* Bechafumi, peintre. » Sur un dessin de sa main, au Musée, on lit : « MICHARINVS FECIT. » Le nom de son père était donc *Pace Mecharino* ou *Micharino*.

Domenico Mecherino, fils d'un laboureur, joignit à son nom celui de Lorenzo Beccafumi, son bienfaiteur, qui lui fit quitter l'état de berger et le plaça chez Pucio Campana, peintre florentin.

Pucio Campana, ou mieux : *Puccio Capanna*, peintre florentin (chez lequel, suivant M. V., fut placé Domenico Mecherino, vers 1500), vivait en 1320, travailla beaucoup avec GIOTTO, *dont il était un des principaux élèves*, et peignit, après la mort du maître, à Florence, à Rimini, à Assisi, etc., comme on peut le voir dans Vasari (*Vie de Giotto*). Le peintre dont M. V. veut parler, et qui, suivant Gigli, fut le maître du jeune Domenico Mecherino, est Giovanbattista Tozzo, appelé *il Capanna*, peintre siennois, que Vasari nomme dans la vie de Bald. Peruzzi et dans celle de Don Bartolommeo, où il fait son éloge.

Il inventa un nouveau genre de mosaïque qu'il employa pour le pavé de la cathédrale de Sienne.

Si nous en croyons Vasari, qui décrit très-intelligiblement et en détail le procédé employé par Beccafumi, celui-ci n'en fut pas l'*inventeur*, n'ayant fait que *continuer* et *perfectionner* ce qu'autrefois, ce sont les paroles de Vasari, « Duccio, peintre siennois, avait commencé *avec* UN NOUVEAU PROCÉDÉ. » Vasari se trompe peut-être en attribuant à Duccio ce *nouveau procédé*, qui est une espèce de *nielle;* mais il est certain que la connaissance en est antérieure à l'époque de Beccafumi.

BELLIN (Giovanni Bellini)....
Son frère aîné Gentile Bellini, né en 1431, mort le 23 février 1507, fut également élève de son père. ... Gentile ... fut envoyé à Constantinople, le 1er août 1479. Il y ... dessina la colonne Théodose, qui a été gravée par P. F. Giffart, d'après lui....

Au lieu de 1431, M. V. a dû écrire 1421, car c'est là la date généralement adoptée pour la naissance de Gen-

Digitized by Google

tile Bellini. Cependant l'époque précise de la naissance de Gentile n'est pas connue; on ne connaît que la date de sa mort, arrivée le 22 (non le 23) février 1507. *Voy.* Moschini, *Gio. Bellini e pittori contemporanei, p.* 43. Le 23 février, il fut enterré à S. Giovanni e Paolo. (Sanudo, *Diarii veneti*, Ms.). Vasari le fait mourir en 1501, « lorsqu'il avait près de quatre-vingts ans. » Ridolfi admet *quatre-vingts ans juste*, et le dit, par conséquent, né en 1421. S'il était certain qu'il mourut à quatre-vingts ans, il serait donc né en 1427, et serait ainsi le cadet des deux frères. Moschini ne se décide pas là-dessus; mais Rosini, qui aime à affirmer, écrit, sans hésiter, que Gentile est né *une année* APRÈS Giovanni. Cependant comme Francesco Negro, auteur vénitien contemporain (de 1500), l'appelle, dans son *Periarchon*, expressément *maior natu Gentilis*, on pourrait admettre que Gentile est né vers 1425, et mort à l'âge de quatre-vingt-deux ans. Ce même auteur désigne l'un des deux frères (apparemment Gentile) comme plus savant dans la théorie de l'art, tandis que l'autre frère était plus habile dans la pratique.

Le 1er août 1479, l'ambassadeur du Grand Seigneur se présente à la *Signoria* de Venise; ce ne fut que le 3 *septembre* de la même année, que Gentile partit, aux frais de la république. *Voy.* Morelli, *ad Anon.*, p. 99. Le savant bibliothécaire de Saint-Marc nous apprend aussi que la colonne Théodose fut gravée trois fois; la première fois, en 1702, à Paris, par les soins du P. Claude-François Menestrier, jésuite.

Il y eut encore un peintre de la même famille, nommé *Bellino Bellini*; l'*Anonimo* et Sansovino citent même un Andrea Bellini, de qui l'on voyait, dans la *Scuola della Carità* à Venise, une petite tête du Christ peinte à la gouache, et signée de son nom.

A la même époque où le Perugin, A. Mantegna et Lor. Costa furent employés par Francesco et Isabelle de Gonzague, pour contribuer à l'ornement de leur palais de S. Sebastiano à Mantoue, Jean Bellin fut également requis et sollicité par ces princes animés du désir d'enrichir leur demeure des productions des plus grands maîtres de l'époque, « de satisfaire, » comme ils lui font écrire,

Digitized by Google

« notre désir d'avoir un tableau d'histoire, peint de votre main, pour le mettre dans notre cabinet (*studio*), près de ceux du *Mantinea*, votre beau-frère. » Pietro Bembo s'était chargé d'obtenir cette faveur du vieux Bellin, accablé alors de travaux. Bembo écrit à ce sujet trois lettres à la marquise, la première datée du 11 janvier 1505. Le Bellin, pour faire prendre patience à ces nouveaux patrons, leur envoie une Naissance du Christ (*presepio*), et promet ensuite de mettre la main au grand tableau d'histoire demandé. Le 19 octobre 1505, la marquise Isabelle et le duc Francesco lui font écrire pour le remercier de ce tableau qu'ils *estiment autant que n'importe quelle peinture qu'ils possèdent*. Mais ils sont surtout enchantés de sa promesse, de se disposer à peindre pour eux une *invention poétique*. On doit lui envoyer la mesure, et P. Bembo aura à choisir dans le nombre des compositions dessinées par le peintre, celle qui lui paraîtra préférable. *Voy.* Gaye, *Carteggio d'artisti dei secoli* XIV, XV, XVI, t. II, p. 71-82.

63. *Portraits de Jean et de Gentil Bellin.*

Félibien (*Entretiens*, t. I, p. 188, édit. de 1666) dit : « L'on voit dans le cabinet du roy les portraits de ces deux frères (Jean et Gentil Bellin) dans un mesme tableau que *Gentil* a fait, lorsqu'ils estoient encore fort jeunes. »

Pourquoi le Livret ne dit-il pas que M. Waagen attribue ce tableau formellement à Gentile Bellini ?

Comme M. Waagen a ici, à ce que je crois, parfaitement raison ; que la *réception d'un ambassadeur de Venise à Constantinople*, si l'on avait tant soit peu réfléchi, n'aurait jamais été attribuée à un autre qu'à Gentil Bellin ; qu'enfin le n° 61, qui d'ailleurs a de la finesse et du charme, du moins dans la figure du saint Sébastien, n'a ni la vigueur ni le beau coloris de Jean Bellin, et que la Vierge et l'Enfant sont d'un dessin pauvre et sec, il se trouve, comme on l'a déjà exprimé avec regret, que le Louvre ne possède rien, ou, du moins, aucun ouvrage positif de cet admirable maître, le patriarche de la peinture vénitienne. On n'a guère songé jusqu'à ce jour à remplir cette lacune, malgré les belles occasions qui, dans

Digitized by Google

ces dernières années, se sont offertes, occasions perdues comme tant d'autres !

On voit dans le musée de Berlin une répétition de ce tableau (63), mais d'une exécution moins fine.

M. Waagen dit : « Une répétition d'une qualité inférieure. » Au reste, cette répétition, donnée à Gentile Bellini, a un fond uni, foncé, sans paysage; mêmes dimensions que le tableau du Louvre.

BELLOTTO (Bernardo), dit aussi *Canaletti.*

Il signait même : *Bernardo Belloto, D° Il Canaletto. Fe.;* signature de deux vues de Turin, dans la galerie de cette ville.

BELTRAFFIO (Giovanni Antonio)... N° 65.... Au rapport de Lanzi, ce tableau est le seul authentique de ce maître...

Lanzi ne dit pas cela; il dit : « Le seul ouvrage public » (*l'unica opera che sia al publico*).

BIANCHI FERRARI (Francesco)... *florissait en* 1481 *et mourut en* 1510.

Il mourut le 8 février 1510, à l'âge de soixante-trois ans.

Quelques auteurs ont répété, sur l'assertion de Vedriani, que Bianchi fut le maître du Corrège. Tiraboschi a réfuté cette opinion. Corrège, né en 1494, n'avait que 16 ans lorsque Bianchi mourut en 1510. Il n'a pu, en tous cas, apprendre de lui que les premiers éléments de la peinture.

M. V. attache tant d'importance à mettre le lecteur en garde contre les *assertions erronées* de Vedriani, au sujet du Corrége, qu'il oublie entièrement de nous dire le peu que l'on sait des circonstances de la vie de notre artiste, qui, rien qu'à en juger par le charmant tableau du Musée, rempli de grâce, de douceur et d'harmonie, méritait de toute manière mieux que cette stérile notice, à laquelle se réduit le paragraphe du Livret : *B. Ferrari... ne fut pas le maître du Corrége.*

Dans la chronique autographe de Lancilotti, conservée à la bibliothèque de la maison d'Este, on trouve cette notice : « Le huitième jour de février mourut *Mro Franº di Bianchi Frarre,* peintre parfait et homme de bien, et il mourut d'une maladie incurable au bout de trois mois; il n'avait ni fils ni filles, et il laissa une partie considérable

Digitized by Google

de ses biens (*roba assai della sua roba*) pour l'amour de Dieu. »

Ce vieux maître lombard florissait à Modène vers la fin du quinzième siècle, et y laissa beaucoup d'ouvrages, perdus en grande partie. Il semble avoir connu Fr. Francia et étudié ses ouvrages. M. Waagen reconnaît l'influence de Francia, surtout dans les têtes du n° 66, notamment dans celle de l'Enfant Jésus. Mais à côté de cette influence de Francia, il trouve une originalité bien prononcée, de fortes études dans les différentes branches de l'art, beaucoup d'élégance et de noblesse, et, en somme, une individualité artistique des plus respectables.

Boschini aussi cite le *Frari* avec éloge.

Vedriani, qui, en 1662, publia la vie des peintres, sculpteurs et architectes modenais, rapporte que le Frari a l'honneur d'avoir été le maître du Corrége, et que ce dernier apprit de lui surtout l'art de modeler. Mais il importe de remarquer que Vedriani ne parle pas ici de son autorité privée, qu'il n'émet pas son opinion à lui; il s'appuie sur un passage de la chronique de Tommasino Lancilotto, où il est dit : *Costui* (Bianchi Ferrari) *fu maestro del divino coloritore Ant. da Correggio;* ou du moins, si nous en croyons Tiraboschi, qui prétend que ce passage de la chronique de Lancilotti est interpolé, il s'autorise de Spaccini, le copiste de cette chronique, à qui Tiraboschi attribue la note marginale qui contient les paroles citées. Or, Gianantonio Spaccini (ou Spezzini), Modenais lui-même et peintre de portraits de quelque mérite (*Voy.* Pungileoni, *Mem. di Ant. Allegri*, t. II, p. 10), vivait moins de cent ans après le *Frari :* il était donc de toute manière en position d'avoir des traditions orales ou d'autres autorités respectables, sur lesquelles il s'est apparemment appuyé. D'ailleurs les raisons internes ne manquent pas. C'est l'opinion du judicieux auteur des *Sketches of the lives of Correggio and Parmigianino;* c'est celle de Zani, qui trouve parfaitement naturel que maître Pellegrino, le père du Corrége, après avoir enseigné à son fils tout ce qu'il savait lui-même, remarquant en lui des dispositions extraordinaires, se soit décidé à l'envoyer, à l'âge de treize ou quatorze ans, dans la ville

Digitized by Google

de Modène, située à une très-petite distance de Correggio, où vivait alors Bianchi avec la réputation d'un *peintre parfait*, et de plus d'un homme de bien ; et il ajoute : « Si Tiraboschi, qui rejette quelquefois les notices laissées par Vedriani, les avait bien examinées et pesées, il y ajouterait souvent plus de foi. » Zani se trompe, en confondant le *père* du Corrége avec son *oncle*. Ce dernier seul était peintre, et peintre tellement médiocre, que dans le commentaire de Rinaldo Corso aux poésies de Vittoria Colonna, Bologna, 1543, on lit ces paroles : « ... comme un de nos peintres de Correggio, nommé maestro Lorenzo, qui, voulant faire un lion, peignit une chèvre et écrivit au-dessous : *Ceci est un lion.* » Mais cette circonstance, loin d'affaiblir l'hypothèse de Zani, ne fait que la confirmer. Enfin M. Waagen, dont l'autorité est d'un grand poids, n'hésite pas un instant à reconnaître dans l'auteur de la *Vierge sur le trône entourée de deux saints* (n° 66) le maître du Corrége. — Ce que Zani trouve très-croyable par rapport au Corrége, c'est exactement ce que M. Villot admet pour Raphaël, que « son père, peintre d'un mérite *supérieur* à celui que quelques historiens lui ont seulement accordé, » et certainement bien supérieur au mérite de ceux qui entouraient le jeune Antonio Allegri, « après lui avoir appris les premiers éléments du dessin, mit, à l'âge de douze ou treize ans, sous la direction du Pérugin, artiste célèbre alors .. » et demeurant à Pérouse, ville éloignée d'Urbin de plus du triple de la distance qui sépare Modène de Correggio.

Au reste, je me réserve de revenir sur cette question en parlant du Corrége.

BOLOGNÈSE (Gio. Francesco Grimaldi, dit le), ...*mort à Rome* en 1680.

Le Bolognèse mourut le même jour que le Bernin.

C'est en 1648 qu'il vint à Paris pour la première fois.

Voici comment Mariette apprécie le talent de ce peintre : « Il a voulu quelquefois imiter les sites du Titien et la touche du Carrache, mais il est fort éloigné de ces deux grands hommes. Tous ses paysages paraissent faits dans son cabinet, c'est la même manière dans tous. Un

Digitized by Google

premier de ces paysages plaît, parce que la touche en est légère, mais plusieurs de suite rebutent, parce qu'il n'y a point de variété ni dans la composition ni dans la touche. Tous ses paysages sont faits au premier coup; il ne faut donc pas s'attendre à y trouver de la recherche. Ceux faits d'après nature ont le même défaut que ceux qui sont d'invention, ce qui montre peu de génie. »

BONIFAZIO, *né à Venise vers* 1500, *mort en* 1562. (Ecole vénitienne). Il a existé certainement deux peintres portant le nom de Bonifazio, travaillant dans la même ville, et dont les historiens n'ont fait qu'un même artiste, etc., etc.

Le principal défaut de cet article est d'affirmer avec trop d'assurance là où tout n'est qu'incertitude et supposition; de prétendre pouvoir distinguer parfaitement les ouvrages de l'un des deux Bonifazio de ceux de l'autre, et de présenter comme résolue une question qui, faute des documents nécessaires, sera peut-être toujours pendante. J'ai la conviction, cependant, qu'aujourd'hui encore, étant à Venise, avec du loisir et de la persévérance, on arriverait, sinon à résoudre, du moins à éclaircir la question. En attendant, je dois dire que je suis parfaitement disposé à admettre, avec M. Villot, l'existence de deux peintres du nom de Bonifazio, et cela sur la foi de deux documents qui me paraissent également irrécusables. Le premier est le nécrologe de l'église de *Sant-Ermagora*, que Zanetti, auteur très-consciencieux, ne peut pas, je pense, avoir mal lu. L'autre est la date de M.D.LXII (1) que j'ai copiée deux fois, à sept ans de distance, sur un des plus beaux tableaux de l'Académie de Venise, riche en productions de ce magnifique talent (je parle du Bonifazio connu). Ce tableau représente saint Barnabas et saint Sylvestre, deux figures entières, debout, petite grandeur naturelle, avec les armoiries et les initiales des donataires au bas, toile en hauteur, dans le genre de ces tableaux qu'on pourrait appeler votifs et dont on voit un si grand nombre à Venise et ailleurs. La galerie du Belvédère, à Vienne, en possède également trois, et l'on peut hardiment compter ces figures isolées de

(1) M. Tarral a eu le tort de contester cette date par la seule raison qu'il en ignorait l'existence.

Digitized by Google

saints parmi les plus nobles productions de l'art vénitien, pour le sentiment profondément religieux, pour la beauté des traits du visage, la douceur des expressions, la simple et majestueuse dignité du maintien, la suavité du pinceau, enfin la vigueur extrême et la transparence du coloris. Il est certain qu'entre ces tableaux et notre *Résurrection de Lazare* (71 du catalogue), il y a une distance énorme. Et cependant cette composition sans idées, ce dessin faible, trivial, maniéré, cette couleur grise, cette exécution négligée n'empêchent pas d'y reconnaître la même main, et rentrent tout à fait dans la manière du Bonifazio telle qu'on la retrouve encore à Rome, dans plusieurs tableaux de ce maître qu'on voit au palais Borghèse, tableaux qui sont toutefois bien supérieurs à celui du Louvre. Heureusement que le musée du Louvre possède, à ce que je crois du moins, deux autres tableaux du Bonifazio, dont un surtout, le n° 353, très-beau. La grande faiblesse de certaines toiles du Bonifazio qui participent de tous les défauts de Tintoret *vieux;* la distance d'une vingtaine d'années qui me semble séparer le beau tableau de 1562 et la triste *Résurrection de Lazare;* les deux dates extrêmes qu'on trouve sur les tableaux de Bonifazio, dates dont j'ai encore à parler; enfin le grand nombre d'ouvrages qu'on voit de ce maître à Venise, à Rome, à Milan, à Berlin, à Vienne et en Angleterre, me feraient croire que Bonifazio a dû atteindre l'âge de soixante-quinze ans au moins. La plus ancienne date connue de Bonifazio se trouve sur un tableau de l'Académie de Venise, représentant le Sauveur sur un trône, avec quatre saints qui l'entourent, et au pied du trône un ange qui accorde un luth. Ce tableau se trouve précisément être le premier dans la longue liste des productions de ce maître énumérées par Ridolfi; il est daté de MDXXX. D'un autre côté, Moschini, dans la table des matières de son *Guide de Venise,* cite un tableau de Bonifazio, représentant *Venise qui montre à saint Marc le drapeau de la république*, avec l'inscription : *Ioñs Gritti.* 1579 *sept.* Moschini, à qui Zani accorde l'épithète de « savant, » conclut aussi à l'existence de deux Bonifazio. « Mais à quelles marques, » dit-il,

Digitized by Google

« distinguer l'un de l'autre? Difficile entreprise! Tout ce qu'on peut dire, c'est que l'un semblerait un peu plus sec. Mais lequel des deux? Je ne pense pas que jusqu'à présent on possède des notices assez sûres et des détails assez précis pour trancher la question. »

BONVICINO (Alessandro), dit **Il Moretto da Brescia**, *du nom de sa patrie, peignait dès l'an* 1516, *et vivait encore en* 1547. (Ecole vénitienne.)

Moretto est né à Rovato, dans le territoire de Brescia, vers 1500. Zamboni, *Memorie, etc., di Brescia*, cite une peinture de lui, datée de 1516; Brognoli, dans son *Guida di Brescia*, de 1826, ne parle pas de cet ouvrage, mais bien d'un tableau, celui du maître autel du dôme de Brescia, pour lequel le contrat fut passé en 1524. Un tableau d'autel de San-Francesco est de 1525. On connaît de lui des tableaux postérieurs à 1547. Dans l'église de San-Clemente, où Moretto est enterré, on voit cinq tableaux de sa main, parmi lesquels le tableau du maître autel, daté de 1546. Il représente saint Clément IV, les saints Dominique et Florian, sainte Catherine et la Madeleine; dans le ciel apparaît la Vierge avec l'Enfant Jésus au milieu d'un chœur d'anges. C'est une des œuvres les plus parfaites que le pinceau ait créées, et c'est probablement le chef-d'œuvre de Moretto. Brognoli lui-même possédait un tableau de cet artiste, daté de 1556. Le catalogue de la galerie de Brera le fait mourir vers 1574, et Zani, dans son *Encyclopédie*, après 1575.

J'ai la conviction que Bonvicino était élève de Sacchi de Pavie.

Il étudia à l'école du Titien et imita parfaitement sa manière, surtout dans les portraits. Plus tard, ayant vu des tableaux et des estampes de Raphaël, il se forma un nouveau style.

« Imitation parfaite de la manière de Titien, plus tard nouveau style formé sur le modèle de Raphaël, » — voilà une appréciation bien imparfaite et bien froide de ce maître. Se borner à ces traits, présenter Moretto da Brescia comme un imitateur, quelque excellent qu'on veuille le supposer, c'est faire de cet artiste original un éloge très-incomplet, c'est méconnaître un des plus

Digitized by Google

beaux génies, un des peintres les plus purs et les plus grands que le seizième siècle ait produits, c'est continuer à entretenir l'erreur et à laisser dans un oubli immérité un des artistes les plus aimables et les plus dignes d'être généralement connus. Et cependant quelle plus belle chaire peut-on imaginer ou désirer, que ce catalogue du musée du Louvre, pour se faire entendre au loin, pour proclamer hautement le vrai mérite? Mais la première faute a été commise lorsqu'on a placé hors de vue, exactement comme ils étaient avant 1848, ces deux uniques échantillons du maître, qui, malgré leur peu d'importance, donnent une idée assez exacte de ses caractères de tête, de son style de draperies et de son coloris. On se préoccupe beaucoup dans ce moment des maîtres qui manquent encore au Musée, on cherche à combler les lacunes, et, certes, on fait bien : mais, en bonne économie, ce n'est pas une raison pour négliger et oublier les richesses que l'on possède. Pas un visiteur sur cent, sur dix de nos artistes pas un qui connaisse ou qui soupçonne l'existence au Musée des tableaux de Moretto; c'est donc un maître qui pour les neuf dixièmes n'existe pas. Eh bien, mettez ces deux panneaux entre un Titien, un Paris Bordone et le portrait d'homme de Calcar, et aussitôt on fera les comparaisons les plus intéressantes, on admirera ces belles et nobles figures, on les copiera, et le nom de Moretto da Brescia sera dans toutes les bouches.

Bonvicino (*Moretto*) est à Brescia, ce que Giov. Ant. Razzi (le *Sodoma*) est à Sienne : presque inconnus ailleurs, ce n'est que dans leurs villes natales, remplies de leurs œuvres et illustrées de leurs noms, que l'on peut connaître, en les comparant à eux-mêmes, ces maîtres incomparables. Ceux qui ont eu le bonheur de voir à San-Domenico de Sienne l'*Évanouissement de sainte Catherine* et à San-Francesco la *Déposition de croix* du Sodoma, en conservent un souvenir ineffaçable. Une journée passée à Brescia est un point lumineux dans le voyage d'Italie ; quand bien même vous y arriveriez rassasié de peinture et tout rempli encore des souvenirs de Rome, de Florence et de Venise, en parcourant les quinze principales églises de Brescia et une demi-dou-

Digitized by Google

zaine de collections particulières, vous sentiriez renaître et redoubler votre ardeur, vous marcheriez de surprise en surprise, d'admiration en admiration.

Moretto était un homme d'une douceur de mœurs extrême et d'une piété fervente : comme le Beato Angelico, il se préparait, dit-on, à l'exécution d'une image de la Vierge, par le jeûne, la prière et l'eucharistie. Aussi, le choix de ses sujets, le style de sa peinture, c'est l'homme. Tout ce qu'il a créé dans sa longue carrière d'artiste respire une ferveur, un calme et une simplicité touchante, réunies à une grandeur de style, une grâce et une pureté de formes et d'expression, une noblesse et une élévation de sentiment, dont Raphaël seul peut donner une idée. Et en parlant de Raphaël, je n'entends nullement suggérer que Moretto ait imité le grand maître ; ils ont tous les deux puisé à la même source, la nature, et leur propre génie.

En dehors de Brescia et de Milan, et en exceptant un tableau à Venise, qui n'est pas à l'*Academia*, un autre à Vérone, deux aux *Uffizj*, et enfin un dans la collection de feu M. Solly, à Londres, l'Allemagne possède presque seule un assez grand nombre d'ouvrages importants de ce maître. A Berlin, on en voit aujourd'hui cinq ; à Dresde, j'en ai trouvé un très-beau chez M. de Quandt ; le musée de Francfort possédait déjà une grande composition de Moretto, avant d'acquérir, au prix de 80,000 fr., le célèbre tableau de la galerie Fesch, *la Vierge et l'Enfant avec les quatre docteurs de l'Église*, tableau vendu, en 1845 encore, sous le nom de Pordenone. On connaît généralement sous le même nom, qu'il portait jusque dans ces dernières années, le tableau de la galerie du Belvédère, la *sainte Justine* à la Licorne, à ses pieds le duc Ercole de Ferrare à genoux. La parole est impuissante pour donner une idée même éloignée de la majestueuse beauté de cette figure de sainte, de ce mélange de sévérité et de douceur, de la pureté d'âme qui se peint dans ces traits et de la profondeur du regard que la sainte fixe sur le donataire, dont l'humble requête est exaucée. A ces beautés de l'ordre le plus élevé viennent se joindre toutes les qualités pittoresques, toutes les séductions de

Digitized by Google

la couleur, les charmes mystérieux du clair-obscur et une exécution suave et moelleuse. L'harmonie générale du tableau est de ce beau et vigoureux ton argentin, particulier à Moretto, et qui seul suffirait à le faire distinguer à première vue, du Titien et de tous les maîtres de l'école vénitienne. Lanzi décrit très-bien les particularités de son coloris, dont il vante la nouveauté et l'effet. Il se trompe seulement en disant que Moretto employait rarement le bleu dans ses draperies ; car le bleu, mais un bleu de ciel clair, est au contraire une des couleurs qu'il emploie de préférence, ainsi que le blanc, le noir, le gris et toutes les nuances de la gamme froide. On en peut parfaitement juger par le n° 73, où le ton gris domine partout, jusque dans les chairs, qui en tiennent à un degré extraordinaire.

Le meilleur élève qui soit sorti de l'école de Moretto est Giov. Battista Moroni, le célèbre peintre de portraits, qui est au nombre des maîtres dont le Musée ne possède aucun ouvrage. D'autres élèves ou imitateurs de Moretto sont : Luca Mombelli, Francesco Ricchino, Agostino Galeazzi, Girolamo Rossi et Pier-Maria Bagnadore.

Le Gigli, auteur d'un poëme italien contenant en abrégé les éloges des peintres dont il se proposait d'écrire la vie, dit de cet artiste :

Il pastoso Alessandro Moretto
Che dir si puote un altro Raffaello.

BORDONE (Paris), *né à Trévise... mort à Venise, le 19 janvier 1571.*

C'est le 19 janvier 1570 qu'il faut lire. *Voy.* Zanetti, *Pittura venez.*, *p.* 210.

Il fut élève du Titien, et plus encore l'imitateur du Giorgione. Appelé en France par François II, et non par François Ier, mort le dernier jour de mars 1547, il y arriva en 1559, fit une grande quantité de portraits...

Félibien dit, *Entretiens*, tom. III, p. 75, édit. de 1725 : « Ayant heureusement rencontré l'occasion de venir en France au service de François Ier, il y arriva en 1538, et se mit aussitôt à faire pour Sa Majesté les portraits de plusieurs dames de la cour et quantité d'autres ouvrages, etc. » Et Mariette, dans ses notes à l'Orlandi, lequel donne la date de 1559, Mariette s'exprime ainsi : « Le

Digitized by Google

Ridolfi ne dit point que ce fut en 1559 que P. Bordone fut appelé en France, ni que ce fut François II qui l'y attira; il nomme seulement le roi François, et le titre de *magnanime* qu'il lui donne *ne permet pas de douter* que c'est de François Ier dont il s'agit, prince qui aimait la peinture et la musique, au lieu que son petit-fils François II, mort à la fleur de l'âge, n'a montré aucun goût pour ces deux arts. » Voilà de la critique historique. M. Tarral, dans son article sur Paris Bordone, a également traité la question en allant aux sources, en appréciant la valeur des témoignages contemporains, en consultant l'histoire, en pesant les arguments, bref en employant la critique. Quant à M. V., il me semble qu'il simplifie par trop la question, en la réduisant, moyennant deux dates, à un problème d'arithmétique.

Je n'ignore pas que les *Notizie trevigiane* donnent aussi la date de 1559; mais cette autorité ne peut pas prévaloir, ce me semble, contre les raisons internes.

76. *Portrait d'homme.*

M. Tarral a mal lu un mot de l'inscription qui se trouve sur la lettre tenue à la main par le personnage; ce qui l'a entraîné à une explication forcée de l'inscription, qui est moitié en latin, moitié en italien, suivant l'usage de ces temps. Ce mot, que je crois lire très-distinctement, est *semper* (au lieu de *servo*), de sorte qu'il faut lire: *Magior suo semper observan(do)*, ce qui signifie: « Au respectable seigneur, etc., son patron toujours estimé (ou estimable), » et le tout est bien l'adresse d'une lettre qui contient le nom de l'individu représenté. Ce nom ne me semble pas être *Goffredo;* j'y trouve plutôt *Crofft*. Au reste, il appartient à M. le conservateur de la peinture, qui a le bonheur de pouvoir, tout à son aise, examiner et étudier les tableaux, de nous communiquer tout ce qu'il est possible de déchiffrer en fait de signatures, dates et autres inscriptions.

BOSELLI (Antonio), *bergamasque de la vallée de Brembana. Les ouvrages que l'on connaît de lui ont été exécutés de* 1509 *à* 1536...

Zani dit qu'il était *della terra* di *S. Gio. Bianco* dans

Digitized by Google

la *Valle-Brembana*. Son plus ancien ouvrage connu est signé : *Hoc opus Antonium scito pinxisse Bosellum. die* 23 *februarii* 1509.

Zani ne compte pas moins de dix-sept artistes du nom de *Boselli*.

BOTTICELLI (**Alessandro Felippi** ou **Felipepi**, dit **Sandro**)... *né à Florence en* 1437, *mort en* 1515.

Dans la déclaration de ses biens (*denunzia de' beni*) il est appelé *Alessandro Filipepi detto Botticello*; le père est *Mariano Filipepi*. De la *déclaration* de ce dernier, faite en 1480 (comme il faut lire, au lieu de 1486, dans le *Carteggio* de Gaye, I, 344), nous apprenons que *Sandro* (son quatrième fils) avait alors 33 ans, et « travaille à la maison quand cela lui plaît » (*lavora in chasa quando vuole*). Il est donc né en 1447, et non en 1437, comme l'affirme Vasari.

Le n° 80 entra au musée Napoléon en 1812.

81. Ce tableau, suivant M. Waagen, semble plutôt être de Filippino Lippi.

Je pense que M. Waagen a parfaitement raison. Rumohr vante surtout la beauté du profil dans les têtes de Vierge de Filippino Lippi, beauté que, selon lui, peu de peintres ont égalée. Cela s'accorde bien avec notre tableau, où il y a d'ailleurs une suavité et une grâce de formes et d'expression, une délicatesse de sentiment, une finesse de dessin, une fusion de couleurs et une intention de clair-obscur qui n'appartiennent pas à Botticelli, ce maître si admirable et si sympathique par l'originalité de son invention, la richesse de son imagination, le caractère de ses têtes et la précision de son dessin, mais dont l'énergie et la pratique résolue, si je puis m'exprimer ainsi, communiquent généralement à sa peinture quelque chose d'âpre et de sévère.

BOTTICELLI (Ecole de). 82. Ce tableau..., dans le livret de 1841, était attribué à Cimabue, suivant l'indication donnée par l'inventaire de l'Empire.

Cette attribution monstrueuse que l'Empire nous a léguée, n'est pas isolée, et par conséquent elle n'est point l'effet d'un hasard. C'est la conséquence naturelle et l'expression de l'indifférence et du dédain que cette époque

Digitized by Google

professait pour les écoles primitives de peinture. Qu'on prenne le *Recueil de gravures au trait*, publié en 1809 par Lebrun, à qui l'on ne peut contester une très-grande habitude et connaissance pratique des tableaux. Le premier volume s'ouvre par un portrait de femme, vue de profil, parfaitement caractérisé comme Botticelli. Eh bien, il porte le nom : *Cimabue!* Même ignorance, du reste, en Angleterre. Dans l'ouvrage, d'ailleurs fort intéressant, de C. M. Metz, *Imitations of ancient and modern drawings*, le n° 2 est un dessin du Pérugin, gravé comme appartenant à l'*école de Cimabue*. A Paris, en 1826 encore, il paraît un ouvrage, publié par M. Chabert, « homme de lettres et peintre », sous le titre de *Galerie des peintres, etc.* Après un « discours préliminaire », où l'on apprend, entre autres choses, que les frères Van Eyck et Hemling parurent *vers le milieu du quatorzième* siècle, nous trouvons, n° 1, CIMABUE, et comme échantillon de sa manière, encore — un dessin du *Pérugin*. N° 2, Masaccio.... « *Il naquit à Masaccio* (!) etc., etc., avec le dessin de saint Pierre et saint Paul devant le proconsul, reconnu aujourd'hui pour un ouvrage de Filippino Lippi, etc. Et voilà pourtant comme on écrit l'histoire de l'art!

BRONZINO (Angiolo)... vivait encore en 1567.

Le Bronzin mourut dans la seconde moitié du mois de novembre 1572, comme nous l'apprenons par une lettre de Vasari datée de Rome, 5 décembre 1572, et écrite à Vincenzo Borghini, en réponse à une lettre de ce dernier qui lui avait annoncé la mort du Bronzin.

83... Giovani Battista Cavalcanti... fit sculpter par Fra Giovanni Agnolo Montsorli le buste de son père...

Lisez : *Giovanni*... et fra G. A. *Montorsoli*.

BRUSASORCI (Felice Riccio, *dit* **Il)**... Sa sœur Cécile se distingua dans le portrait.

Son frère cadet, Giambattista, était aussi peintre.

84. L'étude du Parmesan se montre d'une manière très-prononcée dans la main droite de la Vierge qui soutient l'Enfant, dans la tête de celui-ci, dans son mouvement

Digitized by Google

d'une grâce un peu recherchée, et même dans le caractère de la tête de la Vierge.

CALABRÈSE (Mattia Preti, *dit le*) .. *né... en* 1613, *mort à Malte en* 1699.

Né le 24 février 1613, mort le 13 janvier 1699. Dès l'âge de 42 ans il reçut la croix de chevalier de cet ordre : il y fut admis, non point par suite de ses ouvrages, mais sur la nomination du pape Urbain VIII. Il ne peignait guère que de grands tableaux, et avec un tel feu et une telle rapidité, qu'un homme qui l'avait vu peindre, et qui avait même demeuré chez lui, dit qu'à la façon dont il distribuait ses teintes sur la toile, et dont il maniait le pinceau, on aurait cru qu'il jouait du tambour, « expression bizarre mais significative, » ajoute Mariette, à qui j'emprunte cette note.

CAMPI (Bernardino) .. élève... d'Ippolito Costa, qu'il ne faut pas confondre avec Lorenzo Costa, ou avec Ludovico Costa, de l'école de Jules Romain.

Il me semble qu'il aurait été mieux de dire : *Ippolito* Costa, Mantouan et élève (ou imitateur) de Jules Romain, ainsi que *Luigi Costa*, son frère ; tous les deux peut-être les fils du célèbre Lorenzo Costa. Un autre *Lorenzo Costa*, probablement petit-fils de Lorenzo Costa l'ancien, est mentionné par Vasari, comme peignant avec les Zuccheri, au Vatican, en 1560.

Bernardino Campi, grand admirateur de Raphaël, s'attacha surtout à étudier et à imiter ce maître ; pour le coloris, il se forma sur le Corrége. Le tableau que le Musée possède du peintre crémonais (n° 88) a un aspect original, qui ne rappelle aucun autre maître. Cependant, le principal mérite de cet ouvrage est dans la couleur qui est brillante, vigoureuse et d'un beau ton.

CANALETTO (Antonio Canal, *dit*)... *né à Venise en* 1697, *mort en* 1768.

Dans un mémoire envoyé à Mariette, il écrit son nom : *Antonio da Canal*. Il est né à Venise, le 18 octobre 1697, et mort le 20 août 1768, dans la même ville, et non pas à Londres, comme on l'a dit.

Élève de Bernardo Canal, son père, peintre de décors.

Jusqu'en 1719 il s'occupa, comme son père, à peindre

Digitized by Google

des décors de théâtre. Il avait été dans sa jeunesse à Rome. « Il a fait deux fois le voyage de Londres, » dit Mariette, « et il y a rempli ses poches de guinées. »

On a confondu souvent ses ouvrages avec ceux de Bernardo Bellotto et de François Guardi, qui, tous deux, prirent le surnom de Canaletto.

Ceci est une erreur. Guardi n'a jamais pris le surnom de Canaletti. Il n'est pas non plus exact de dire que les ouvrages de Guardi, comme ceux de Belloto, ont été souvent confondus avec ceux de Canaletto ; ou du moins, si cela est arrivé à Paris pendant quelque temps, aujourd'hui cela ne se voit plus que, malheureusement, au Musée. Francesco Guardi est, de tous les peintres de cette classe qui sont venus à la suite de Canaletti, le plus indépendant et le plus original. Très-inférieur au Canaletti sous le rapport de l'exactitude des proportions, de la perspective linéaire, de la précision et surtout de la simplicité et de la vérité du dessin, et enfin du soin de l'exécution, il a tout le goût, la finesse, l'empâtement et la couleur lumineuse du maître, et de plus un esprit, une vivacité, un pétillant (*brio*) de la touche ; bref, une *manière* qui le fait aisément distinguer du Canaletti et de tous ses autres imitateurs. Grâce à ces différentes qualités, ses ouvrages sont recherchés avec soin et estimés presque à l'égal de ceux du maître.

Un des meilleurs imitateurs de Canaletti est Jacopo Marieschi ; un autre est Antonio Visentini, dans les tableaux duquel Tiepolo peignait ses figures *flamboyantes*, comme quelquefois dans ceux du Canaletti. On voit encore à Venise des vues, dans le même genre, de Giuseppe Moretti et de Francesco Battaglioni.

Nos 93-98. Depuis une dizaine d'années on a eu occasion à Paris de voir un certain nombre de tableaux de Fr. Guardi, de manière qu'il n'y a plus aujourd'hui d'amateur tant soit peu expert qui ne sache distinguer un Guardi d'un Canaletti. Il y a donc lieu de s'étonner que M. V. ait mis sur le compte de Canaletti six tableaux qui sont tous de Guardi, aussi bien que les nos 64 et 234, et cela malgré les avertissements réitérés qui n'ont pas fait défaut à M. le conservateur de la peinture, au moment où l'administration fit venir de Saint-Cloud cette jolie suite

Digitized by Google

de huit tableaux de ce maître piquant qu'il est impossible de méconnaître un seul instant. On se demande quels sont les caractères ou les marques distinctives qui ont pu révéler à M. V. trois mains différentes dans ces huit pendants!

CARAVAGE (Michelangiolo Amerighi ou Morigi, dit le)...
Le Guerchin, le Guide, le Dominiquin et Ribera étudièrent ses productions.

On ne reconnaît l'étude du Caravage que dans un seul tableau du Guide (*Voy.* Malvasia, IV, 15) : la manière *ténébreuse* ne convenait point au talent aimable et au goût naturel de cet esprit cultivé, épris de la grâce, de la forme et de la lumière. Le Dominiquin est encore moins à sa place ici; mieux valait citer Lionello Spada.

103. Ce tableau remarquable n'est malheureusement pas dans le meilleur état. Le Caravage se servait habituellement de mauvaises toiles, minces et d'un tissu lâche; couvertes d'une préparation d'un rouge foncé. L'empâtement de ses couleurs n'étant pas fort, et insuffisant surtout dans les ombres, ce fond a presque mangé la couleur et reparaît partout.

CARPACCIO (Vittore)... vivait en 1521, date la plus moderne d'un de ses tableaux.

1522 est la date qu'on lit sur son portrait peint par lui-même, et qui appartient au cav. Giustiniani alle Zattere. La plus ancienne date que l'on trouve sur ses tableaux est l'an 1479. C'est une Vierge avec des saints et avec le portrait du doge Mocenigo, appartenant à la famille Mocenigo. Comme il mourut vieux, suivant Ridolfi, la date de sa naissance : *vers* 1450, donnée par le catalogue du musée de Brera, n'a donc rien que de très-probable.

Vasari l'appelle *Scarpazza*, et Sansovino *Scarpaccia*.

Vasari, tout au contraire, l'appelle *Scarpaccia*, et c'est probablement Sansovino qui l'appelle *Scarpazza*, ce qui était réellement, comme nous l'apprend Zanetti, le nom d'une ancienne famille vénitienne. Moschini rapporte qu'au milieu du quatorzième siècle, des membres de la très-ancienne famille des *Carpaccia* ou *Scarpazzia* figu-

Digitized by Google

rent dans les documents publics comme revêtus des fonctions de conseillers du Podestà dans les îles de Mazorbo et de Torcello. L'artiste lui-même écrit son nom de différentes manières : *Carpatius*, *Victor Carpathius*, *Carpaccius* et *Charpatius*. Un dessin de ce maître, dans la collection du Louvre, porte, en écriture évidemment contemporaine, le nom *Vitor Carpaza*. Mais nous avons encore un document, intéressant sous plus d'un rapport, et communiqué par l'abbé Cadorin. Voici ce document, daté du 11 *décembre* 1508 : « *Ser Lazaro Bastian* (c'est l'élève de Carpaccio, cité dans la notice du Livret), *ser Vettor Scarpaza* et ser Vettor de Mathio, étant nommés par *ser Zuan* (Jean) *Bellin*, peintre, constitués en présence des magnifiques Seigneurs, etc., etc., provéditeurs au sel, comme députés-peintres élus pour juger ce que peut valoir la peinture faite sur la façade de devant du *Fondego de' Todeschi* (*sic*), et faite par maître *Zorzi de Castel Francho* (le Giorgion) ; et étant demeurés d'accord, ils ont prononcé qu'à leur avis et jugement ledit maître avait gagné pour ladite peinture 150 ducats en tout. — Audit jour, avec le consentement du maître *Zorzi* mentionné, il lui fut donné 130 ducats » (20 ducats de moins que *l'ouvrage ne valait* au dire des experts).

Il fut l'émule et le contemporain des deux Bellini et de Luigi Vivarino.

Et comme les Bellin, il apprit la perspective de l'illustre Girolamo Malatini (appelé aussi Mulatini).

Il eut... pour imitateur un Benedetto Carpaccio, peut-être son fils ou son neveu, qui florissait... en même temps que lui.

Benedetto Carpaccio, étant le fils ou le neveu de Vittore, ne devait pas être tout à fait son contemporain. Effectivement, les deux tableaux de lui, que Lanzi cite, sont signés : *Benetto Carpathio veneto pingeva*, 1537 et... 1541.

Ce qui caractérise la manière de Carpaccio, telle qu'elle nous apparaît dans tous ses ouvrages, c'est un attachement invariable au style des anciens maîtres, dont son goût de dessin, son coloris et son exécution retiennent la sécheresse et la dureté jusque dans les productions de ses dernières années.

Digitized by Google

On voit un assez grand nombre de ses tableaux dans les galeries de Venise et de Milan.

105. Ce tableau... faisait partie d'une suite de cinq compositions représentant des sujets empruntés à la légende de saint Etienne, et exécutées à la *Scuola* de ce saint, à Venise, pendant les années 1511-1524.

Un tableau de cette suite se trouve au musée de Brera, un autre est à Berlin. — Au lieu de 1524, il faut lire 1520. *Voy.* Zanetti, *Pitt. venez.*, p. 40.

106. *Portrait de femme...* Musée Napoléon. *Attribué* seulement à Carpaccio par l'inventaire de la Restauration.

107. *Portrait d'homme...* Ce tableau, sur l'inventaire de la Restauration, est seulement *attribué* à Carpaccio.

M. V. semble se féliciter de la résolution qu'il a prise de donner franchement à Carpaccio ces deux portraits que l'inventaire de la Restauration lui avait timidement *attribués seulement*. C'est effectivement un progrès, mais en sens inverse; et voilà bien exactement l'histoire d'un certain nombre d'attributions d'une déplorable fausseté. Sous l'Empire, où l'on devait avoir au moins autant de données et d'indications que plus tard pour préciser l'auteur de ces portraits, nous les voyons figurer tous les deux parmi les *inconnus* de l'*École vénitienne* (nos 927 et 928). Plus tard, les trouvant trop bons pour des *inconnus*, on se sera occupé de leur chercher un père, et on aura tenu le raisonnement suivant : Ce sont deux portraits de l'École vénitienne : or, ils sont tous les deux secs, donc ils doivent être de Carpaccio; donnons-les au Carpaccio. Et le hasard qui les avait placés ensemble dans le catalogue du musée Napoléon, les fait plus tard *attribuer* au *même* maître, et les place aujourd'hui à côté l'un de l'autre. Or, placés ainsi, ces deux portraits ne disent-ils pas clairement à l'œil le moins exercé que, loin d'être de la même main, ils sont de deux *écoles différentes?* De plus, la comparaison qu'on est à même de faire avec un ouvrage authentique de Victor Carpaccio, prouve évidemment, ou je me trompe fort, que ni l'un ni l'autre des portraits en question n'est de Carpaccio. Le portrait d'homme (107) qui retient une certaine dureté dans le contour, fruit d'un dessin consciencieux et d'une précision extrême, n'est

Digitized by Google

point sec de peinture ; il est, au contraire, d'un modelé savant, d'un bel empâtement, d'une exécution moelleuse, quoique ferme, et d'une vigueur de ton tout à fait *giorgionesque*. Le pourpoint d'un noir violacé rappelle par sa suavité l'exécution du Palme, auquel font penser d'autres particularités encore. Tout cela s'accorde avec les tableaux connus de Vincenzo Catena, célèbre surtout par ses beaux portraits qui sont souvent confondus avec ceux du Giorgion, et dont nous voyons un à Paris, chez M. Beaucousin, signé *Vincentius Catena*. Vasari fait l'éloge de cet artiste. « Quelques-uns de ses portraits, » dit-il, « sont merveilleux. » Catena jouissait, de son temps, d'une grande réputation, comme nous le voyons par une lettre de Marco-Antonio Michiel, adressée de Rome, 11 avril 1520, à Antonio di Marsilio à Venise. Michiel, célèbre écrivain et amateur de choses d'art, après avoir écrit longuement sur la mort de Raphaël, arrivée trois jours avant, termine ainsi : « On dit que Michel-Ange est malade à Florence : ainsi, dites à notre *Catena* qu'il prenne garde, puisque c'est le *tour des grands peintres*. » Ce beau portrait paraîtrait dans tout son éclat, on lui rendrait justice, et on en jouirait, s'il était dépouillé de l'épaisse couche de vernis qui le voile.

Quant au portrait de femme (106), d'une couleur très-belle aussi, mais d'un effet quelque peu dur, il peut être ferrarais ou milanais, jamais vénitien. La main droite est une des plus belles qu'il soit possible de voir en peinture. La couleur et l'exécution des draperies ont beaucoup de rapport avec Beltraffio, mais les chairs sont différentes des siennes, autant du moins que la distance où nous voyons le beau tableau de ce maître (65) permet d'en juger.

CARRACHE (Annibal Carracci).... *mort à Rome en* 1609.

Il mourut le 13 (ou le 14) juillet 1609.

Un troisième frère d'Annibal, Francesco Carracci, appelé *Franceschino*, qui eut l'impudence de s'opposer à son maître Ludovico, en ouvrant une école avec un écriteau disant : *C'est ici la véritable école des Carrache*, mourut à l'hôpital à l'âge de vingt-sept ans, en 1622.

Le n° 115 est le pendant du 114.

Digitized by Google

116. Ce tableau a été peint originairement pour l'église du palais pontifical de Lorette.

« Ce tableau vient du palais pontifical de Lorette, et se voyait originairement dans l'église de ce lieu « (ce qui veut dire, à ce que je crois, l'église de Lorette, l'église de la *Santa-Casa*, et non l'église du palais), » à la première chapelle à droite. » (*Notice de l'an* VII.)

119. ..... Le tableau est signé :

HANIBAL CARACHE.

La *Notice de l'an* VI, qui rapporte les signatures des numéros 122 et 126, se garde bien de rapporter celle-ci. Il n'est pas probable que le Carrache ait jamais signé un de ses tableaux *en français*.

122. Si un tableau d'Annibal Carrache mérite d'entrer dans la salle des chefs-d'œuvre, c'est bien celui-ci, et il me semble qu'il formerait le digne pendant de la *Déjanire* du Guide. Ces deux magnifiques pages, réunies à la sainte Cécile du Dominiquin, y représenteraient convenablement l'École de Bologne, que l'on ne peut nulle part, hors de Bologne, mieux étudier qu'au Louvre.

Ce tableau (122) provient de Modène.

124. Ce numéro est tiré de l'église de *San-Francesco à Ripa*, à Rome, où il se voyait dans la chapelle des Mathei, qui est la troisième à gauche.

126. Ce tableau a été rentoilé l'an VI. Il vient de Bologne, de l'église du *Corpus Domini*, autel de la chapelle Angeletti.

131. Pendant dix ans, je me suis fatigué les yeux pour voir ce *saint Sebastien*, tableau qui m'a toujours intéressé parce que j'y trouvais de l'originalité dans la pensée, de la sévérité dans le style, une étude consciencieuse, une exécution soignée, et, par-dessus tout, une qualité précieuse, et rare chez les Carrache, ces esprits éclectiques, un certain charme de naïveté. Eh bien, aujourd'hui, il est plus mal placé que jamais, et la place d'honneur est réservée à la *Vierge aux cerises*, tableau peu intéressant ; et la place au-dessus, qui aurait encore parfaitement convenu au saint Sébastien, est occupée par un

Digitized by Google

portrait d'une exécution plus que négligée, et qui ne pourrait que gagner à être vu de loin.

132. Ce tableau, attribué par quelques connaisseurs à Augustin Carrache, faisait partie de la collection du régent au Palais-Royal.

Ce charmant petit tableau est gravé dans Landon, comme étant d'Augustin Carrache; et M. Waagen l'attribue au même artiste, qu'il croit reconnaître dans la finesse du dessin, dans le soin de l'exécution et dans le ton brun de la couleur.

CARRACHE (Antonio Marziale)... *né en* 1583...

Cet artiste naquit à Venise.

140. La collection de dessins des anciens maîtres, à la *Pinacothèque* de Munich, possède un très-beau dessin à la plume sur papier brun, lavé et rehaussé de blanc, de cette même composition, et donné au même maître, Antonio Carracci; ce dessin important mesure soixante centimètres de large sur quarante de haut. Une répétition du tableau, exactement de la même dimension que celui du Louvre, et attribuée au Dominiquin, se voit au musée de Berlin.

CASTIGLIONE (Giovanni Benedetto)... Ses deux fils, Francesco et Salvatore, imitèrent sa manière.

Lisez : Son *frère* Salvatore et son *fils* Francesco Castiglione imitèrent sa manière.

CIGOLI (Lodovico Cardi da)... *né en* 1559, *mort en* 1613...

Il naquit le 21 septembre 1559, et mourut à Rome le 8 juin 1613.

Il fut élève de Santi di Tito, et étudia les ouvrages du Corrège, des Carrache et d'Alexandre Allori. Bilivert et Commodi furent ses élèves.

Cette notice est insuffisante, elle donne peu de faits exacts, et contient même une erreur notable.

Le Cigoli commença ses études sous Alexandre Allori, chez lequel il resta quatre années; ensuite, il entra à l'école de Santi di Tito. Ayant vu un tableau du Baroche, le même qui depuis a donné son nom à une des salles de la galerie des *Uffizj*, il ouvrit les yeux aux charmes du coloris et du clair-obscur; il rechercha dès lors les ouvrages du Corrége, qu'il comprit être la source où le Baroche

Digitized by Google

avait lui-même puisé, et il s'appliqua à les étudier et les imiter. Aussi fut-il surnommé le *Corrége florentin*. Peu de mois avant sa mort, il fut créé chevalier de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, par le grand maître Alof de Vignacourt. *Voy.* Baldinucci (t. IX, p. 76), qui donne une biographie des plus détaillées de cet artiste, qu'il appelle : *Commendatore fra Ludovico Cardi, cognominato il Cigoli.*

Bastiano, le frère de Cigoli, a gravé les figures pour le traité de perspective et d'architecture laissé par Ludovico.

Il forma un grand nombre d'élèves, dont les plus célèbres sont : Cristofano Allori, Domenico Feti, Giov. Biliverti et Aurelio Lomi de Pise. Quant à Andrea Commodi, « il fut plutôt le compagnon de Cigoli que son élève, » comme dit Lanzi ; et Mariette écrit dans les notes à l'*Abecedario :* « Andrea Commodi était du même âge [né en 1560] que le Civoli, et je suis très-assuré que tous les deux étaient en même temps à l'école d'Alessandro Allori. »

CIMA da CONEGLIANO (Giambattista), *né à Conegliano en 1460 suivant Ticozzi, et en 1480 suivant M. Artaud. Bartoli a prouvé qu'il peignait encore à Rovigo en 1541.*

M. V. pouvait se contenter de la date de 1460, sans s'inquiéter de celle donnée par M. Artaud, qui n'est pas heureusement trouvée dans tous les cas, puisqu'on voit dans l'église de San-Bartholommeo, à Conegliano, un tableau de Cima daté de 1489, et un autre dans le dôme de sa ville natale, de l'année 1493. Quant à l'époque de la mort de notre artiste, il aurait mieux valu également s'en tenir à la date généralement adoptée, et indiquée par Ridolfi, qui dit : « Il peignit jusqu'en 1517, comme nous savons par les mémoires conservés auprès de ses héritiers. » Bartoli a *prétendu* prouver qu'il peignait encore à Rovigo en 1541. Mais Lanzi a déjà fait justice de cette prétendue découverte. « La date de 1542 » (1541 ?), dit-il, « qu'on lit à *San-Francesco* de Rovigo, *au-dessus* d'un tableau du Conegliano, soit original, soit copie, *indique l'époque où l'autel fut construit et ensuite orné de peintures.* » Comme d'ailleurs Vasari dit qu'il mourut *jeune*, Ridolfi, et Zanetti après lui, qu'il mourut dans

Digitized by Google

l'âge viril ; que tous les tableaux connus de ce charmant maître trahissent l'étude du Bellin, et appartiennent à cette belle et féconde jeunesse de l'École vénitienne (l'époque de 1490 à 1520), on peut considérer la date donnée par Bartoli comme une de ces innombrables erreurs que le manque de circonspection et de saine critique a introduites dans l'histoire de l'art.

154. Ce tableau, « d'une beauté extraordinaire », comme l'appelle Zani, « et qui, par sa conservation, semblerait peint d'hier », provient de Parme, où il ornait le couvent des religieuses de l'ordre de Saint-Dominique.

CIMABUE ou GUALTIERI (Giovanni)..... *mort en* 1300.

Cimabue vivait encore en 1301 (*style romain*, 1302 *style pisan*), comme il résulte d'un document publié par Ciampi, dans ses *Notizie della sagrestia Pistoiese de' Belli Arredi*. Ce document se rapporte à un ouvrage qu'il fit pour le dôme de Pise, et qu'il laissa inachevé; il est donc probable que la mort le surprit à cette époque.

Ce peintre est le premier qui tenta de s'éloigner du style byzantin, suivi par les ouvriers grecs appelés en Italie pour la décoration des édifices. Son nom fait époque dans l'histoire de l'art; ses ouvrages et ceux de Giotto, son habile élève, ont préparé le beau siècle de la renaissance, illustré par Léonard de Vinci, Raphaël, Titien, Michel-Ange et Corrège.

Cette notice a le tort grave de résumer, pour ainsi dire, et de reproduire les erreurs répandues et accréditées par Vasari, et augmentées par Baldinucci, mais complétement démenties par l'histoire, combattues déjà par Maffei (*Verona illustrata*), par Malvasia, par Muratori et par Tiraboschi, et entièrement abandonnées depuis cinquante ans, grâce aux recherches nouvelles, par tous ceux qui se sont enquis de la marche de l'esprit humain et de l'état des arts plastiques dans les siècles du moyen âge. Et lorsque pas un des nombreux auteurs qui se sont occupés de cette question, pas un des innombrables livres d'art qui ont paru depuis le commencement du siècle, — je parle des livres sérieux, — n'aurait osé prendre à la lettre le récit de Vasari et le système de Baldinucci, qui fait de Cimabue le père commun et l'unique promoteur de toutes les tendances et de toutes les productions artistiques moder-

Digitized by Google

nes, nous devons regretter de voir ces vieilles erreurs consacrées par la *Notice des tableaux italiens du Musée*, de 1849 ! Dans l'impossibilité de traiter convenablement cette question dans un travail de la nature de celui-ci, je me bornerai à indiquer les points suivants :

A aucune époque du moyen âge, l'Italie n'avait entièrement cessé de produire des peintures, des sculptures, des miniatures, des mosaïques et autres œuvres d'art ; à aucune époque donc il n'a été besoin d'appeler en Italie, pour la décoration des édifices, des ouvriers grecs ; et ce que Vasari raconte d'ouvriers grecs appelés à Florence pour enseigner la peinture, est considéré aujourd'hui comme une pure invention. Dans les siècles de la plus grande barbarie, les dixième et onzième siècles de notre ère, où des artistes grecs travaillaient déjà en Italie comme au delà des Alpes, la seule supériorité qu'ils eussent conservée sur les artistes de l'Occident consista dans certains avantages matériels, dans l'importance qu'ils accordaient à la partie technique, tandis que les dernières traces de goût, d'esprit, d'observation de la nature étaient complétement effacées de leurs informes productions. Mais pendant que l'Italie, plongée dans une apathie complète, voyait décliner rapidement et s'éteindre presque en entier l'art qui avait pris naissance dans les catacombes (l'école romano-chrétienne), un élément nouveau, l'élément germanique, avait fait, depuis les temps de Charlemagne, son entrée dans le monde, et avait produit dans le nord et dans l'occident de l'Europe, en Allemagne, en France, en Belgique, des œuvres d'art dont la supériorité sur les productions des Byzantins est incontestable, et dans lesquelles se montre une inspiration originale, un sentiment vrai et un esprit indépendant. Les œuvres de cette école germano-chrétienne se multiplièrent à l'infini et sous toutes les formes : tableaux, fresques, tentures et tapis, pour la décoration des églises et pour celle des palais ; miniatures, peintures sur verre, sculptures. Enfin, au XIIe siècle, l'Italie aussi commença à sortir de sa torpeur morale, et les profonds déchirements politiques qui l'avaient agitée furent suivis de la fondation successive de petites républiques indépendantes les unes

Digitized by Google

des autres, et qui devinrent riches et puissantes par le commerce. L'Église romaine s'éleva de son abaissement, se rendit maîtresse de l'Occident, et Rome devint de nouveau la dominatrice du monde. Sous ces heureuses constellations, l'art se sentit renaître par un souffle vivifiant, et les commencements du treizième siècle présentent des caractères distincts et nombreux de cette renaissance. La conquête de Constantinople, en 1204, jeta dans l'Occident un certain nombre d'artistes byzantins, il est vrai; mais l'influence qu'ils ont pu exercer n'est plus qu'un *fait accessoire ;* une impulsion nationale était donnée, et elle avait déjà produit des fruits. Les preuves de ce renouvellement de l'art presque éteint sont nombreuses, surtout dans les basiliques de Rome : il se montre dans les mosaïques de *Santa-Maria in Trastevere*, de *San-Clemente*, de *San-Paolo fuori le mura,* dans les fresques de *San-Lorenzo fuori le mura*, appartenant au XIIe siècle et au commencement du XIIIe, aux temps du pape Honorius III (1216-1227). D'autres parties de l'Italie, les républiques lombardes, entre autres, ne surent pas s'affranchir de si bonne heure et si complétement de la dépendance des Byzantins, surtout en ce qui concerne les procédés matériels de l'art, certains mélanges de couleurs, certains enduits dont les Byzantins conservèrent le secret. Sous ce rapport, Cimabue et ses contemporains sont encore tributaires des peintres grecs. Mais cet esprit nouveau dont nous avons parlé, se montre, comme à Rome, de même aussi sur différents points du nord de l'Italie, dans la grande mosaïque du dôme de *Torcello* près de Venise (*Voy.* la description détaillée et la gravure au trait de ce beau monument dans Ermolao Paoletti, *Fiore di Venezia*, t. I, pag. 112 et suiv.), et dans les remarquables mosaïques du *vestibule* de l'église de *Saint-Marc* à Venise, appartenant encore au douzième siècle. Un autre élément, complétement étranger à l'art byzantin, se manifeste dans les fresques du baptistère de Parme, du commencement du treizième siècle : ce sont des mouvements d'une certaine véhémence et des gestes dramatiques. Il est bon de rappeler ces faits, parce que les historiens de l'art en Italie, presque tous Toscans, ne leur ont

Digitized by Google

pas accordé l'attention qu'ils méritent, et ont quelque peu exagéré l'influence des écoles de peinture de leur patrie sur la peinture italienne en général. Dans les villes de Toscane, le style byzantin paraît décidément avoir prédominé au commencement du treizième siècle; mais l'activité de ces maîtres qui, à Sienne, à Pise, à Pistoia et à Florence, commencèrent à s'affranchir du joug de l'imitation des Grecs, est en partie contemporaine de Cimabue, en *partie antérieure même à sa naissance*. Du nombre de ces derniers maîtres sont : Guido de Siena, l'auteur du célèbre tableau de la Vierge à l'église de San-Domenico, à Sienne, portant l'inscription : *Me Guido de Senis diebus depinxit amœnis, Quem Christus lenis nullis velit agere pœnis*, et l'année 1221 ; Giunta de Pise, de qui il est fait mention déjà en 1202 ; Jacobus de Florence, dont les mosaïques du baptistère de Florence portent la date de 1225. A Florence, on a d'ailleurs des mémoires d'artistes nationaux depuis le onzième siècle. En 1066, il y avait un peintre *Rustico;* en 1191, un *Marchisello*, Florentin; en 1112, un *Girolamo di Morello;* en 1224, un maître *Fidanza*, et en 1236 un *Bartholommeo*. En 1269, on fait mention d'une *rue des Peintres*, qui était une des principales rues de la ville. On pourrait multiplier ces faits à l'infini, et prouver que Pise et surtout Sienne, dont la puissance et la grandeur ont devancé celle de Florence de plus d'un siècle, ont eu, au moins quarante ans avant la naissance de Cimabue, *des écoles de peinture florissantes*. Il suit de là que, si Cimabue a été choisi par Vasari pour point de départ de son histoire des peintres, cela tient d'abord à l'absence totale de critique historique qui ne peut pas étonner de la part d'un *artiste* du seizième siècle; cela tient à un parti pris de faire honneur à un artiste toscan du renouvellement de la peinture; cela tient, en ce qui concerne la question de personnes, outre un certain mérite qu'il serait inutile de contester à Cimabue, à la circonstance qu'il fut le maître de Giotto, le véritable régénérateur de la peinture moderne; et enfin à ces vers si connus de Dante, de qui l'attention fut également attirée sur Cimabue, de préférence à d'autres artistes de cette époque, parce qu'il avait été

Digitized by Google

le maître de son ami Giotto. A ce dernier, à Giotto, l'*habile* (?) élève de Cimabue, on peut avec justice attribuer une large part dans la renaissance de l'art; mais de citer Léonard, Raphaël, et les trois autres coryphées de la peinture, à propos de Cimabue, cela ne laisse pas que de paraître étrange.

CORRÈGE (Antonio Allegri, *dit* **le),** *né à Correggio.*

Il est quelquefois appelé *Lieti*, et il a signé un tableau « *Antonius Lætus* » (la traduction en latin de *Allegri*); son fils, Pomponio, signe son nom, même dans les actes publics : *Pomponio Lieti*.

Chaque historien attribue à des personnages différents l'honneur d'avoir enseigné au Corrège les premiers éléments de la peinture. Le P. Zappata veut que ce soit Michel ou Pier Ilario Mazzuoli, oncle du Parmesan.

C'est *Michel* ET *Pier-Ilario Mazzuoli*, *oncles du Parmesan*, qu'il fallait dire, car c'est ainsi que Tiraboschi rapporte l'opinion du P. Zappata. Mais ces paroles de Tiraboschi renferment une erreur, comme on peut le voir par cet exposé du P. Pungileoni, *Memorie di Ant. Allegri*, t. II, p. 8 : « La lecture attentive des autographes du P. D. Maurizio Zappata... m'a fait découvrir que Tiraboschi lui fait dire ce qu'en réalité il ne dit point... Loin d'affirmer que Michel et Pier-Ilario Mazzoli eussent été les maîtres du Corrége, il dit seulement : *Ex quorum schola putant nonnulli fuisse Antonium Corrigium;* il ne parle donc que d'une tradition incertaine et vague, et c'est aussi le sens que le P. Affò donne à ces paroles. »

Le P. Resta le dit (le Corrège) élève de l'école de Léonard; Tiraboschi réfute l'opinion de Vedriani, qui lui donne pour maître, suivant une tradition populaire, Francesco Bianchi ou Ferrari, mort pendant l'enfance d'Allegri.

M. Tarral a déjà repris cette expression inconcevable : *pendant l'enfance d'Allegri*, et a cité Tiraboschi, qui s'est donné la peine de détruire ses propres arguments en prouvant que le Corrége exécuta des peintures à Carpi en 1512. Il faut dire cependant, pour rester dans le vrai, que Tiraboschi n'a point « établi ce fait sur des preuves authentiques; » que, loin de là, il n'a fait que former une conjecture en l'appuyant sur des arguments qui ont paru

Digitized by Google

solides à Lanzi, mais qui ont été renversés par les découvertes ultérieures. Les peintures que Tiraboschi prétend exécutées à Carpi en 1512 ne sont autres que le grand tableau d'autel connu sous le nom du *S. François*, aujourd'hui à Dresde, et signé : *Antonius de Allegris, P.* Or, ce tableau fut peint pour l'église des PP. Franciscains à Correggio, par suite d'un legs fait au couvent de Saint-François, en juillet 1514. Le 30 août 1514, fut passé le contrat entre le supérieur de ce couvent d'une part, et *Antonius fil. Peregrini de Allegris* de l'autre, *en présence de son père, qui y donne son consentement.* Le jeune artiste s'engage à peindre ce tableau pour le prix de 100 ducats, et la moitié de cette somme lui est comptée d'avance, le tout en or. Le 4 avril de l'année suivante, le tableau paraît avoir été achevé, car ce jour-là le peintre reçoit la seconde moitié du prix convenu. Pungileoni (t. II, p. 66) a publié ce contrat et plusieurs autres relatifs à cet ouvrage, ainsi que le détail des dépenses faites pour le panneau, pour l'encadrement, pour l'échafaudage, enfin pour l'*outremer* et l'*or* destinés à la peinture et à la dorure de l'encadrement. De tout ceci il résulte le soin extrême qu'on prit de ce tableau, et, par conséquent, l'estime dans laquelle l'artiste était déja tenu à cette époque où il venait d'accomplir sa *vingtième* année, et où, d'après les lois civiles, il ne fut pas encore admis à signer un contrat sans le consentement de son père. Mais ce qui parle bien plus haut que tous ces documents, c'est le tableau lui-même, un des plus beaux ornements de la galerie de Dresde, et où, à côté d'une imitation manifeste d'Andrea Mantegna, pour le raccourci des membres et les plis étroits des draperies; de Bianchi Ferrari, pour la disposition générale, pour le caractère des têtes et jusqu'aux bas-reliefs du trône et autres détails; à côté enfin d'une certaine dureté dans l'exécution, on découvre tant de beautés, tant de grandeur dans la composition, un effet si large, et, par-dessus tout, une expression si profonde dans les têtes des saints François et J. Baptiste, que sous ces rapports le Corrège lui-même n'a jamais été plus loin. Je dirais plus : jamais, à aucune époque de l'art chrétien, la mystique ferveur, la pieuse exaltation et le renonce-

Digitized by Google

ment au *moi* du saint visionnaire d'Assisi, jamais le regard inspiré du sublime prédicateur dans le désert n'avaient été rendus d'une manière plus saisissante. Ceux qui n'ont pas le bonheur de pouvoir en juger d'après l'original me donneront encore raison sur la simple inspection de la belle gravure de Peter Lutz. Et le génie qui, à l'âge de vingt ans, créa de pareilles merveilles, était un *enfant* à seize ans !

Quelques auteurs prétendent qu'il étudia avec Ant. Begarelli, sculpteur habile; enfin Lanzi soutient l'opinion, plus généralement accréditée, qu'il fut disciple du vieux Mantègne. Il est plus probable de croire cependant que son oncle paternel, Lorenzo Allegri, peintre lui-même, fut à la fois le maître de son propre fils et de son neveu.

. . . *Enfin Lanzi* SOUTIENT *l'opinion*, PLUS GÉNÉRALEMENT ACCRÉDITÉE, *qu'il fut disciple du vieux Mantègne;* c'est bien ainsi qu'il est écrit, en toutes lettres, dans le Livret. Eh bien, quel est le sens de cette phrase, placée comme elle est à la suite de cette énumération d'opinions diverses, et suivie de ces autres paroles : *Il est plus probable de croire cependant,* paroles qui, d'après toutes les lois du langage humain et de la dialectique, impliquent bien une légère hésitation, de l'indécision, une modification de la pensée qui précède, mais non point une improbation décidée ou une négation absolue? Donc, dans l'esprit de l'auteur du Livret, cette opinion *plus généralement accréditée* n'est pas loin d'être la bonne, — et je crois sincèrement que c'est ainsi que tout lecteur non prévenu doit l'entendre. Eh bien, cette opinion, que le Corrége fut *disciple* du vieux Mantegna, n'est d'abord pas celle de Lanzi, qui, au lieu de la soutenir, la *combat*, en disant, aux pages 67 et 68 du tome IV de sa *Storia pittorica, etc., edit. Bassano*, 1809 : « . . . Les historiens le font (le Corrége) aller à Mantoue, dans l'école (*academia*) d'Andrea Mantegna ; mais la récente découverte qu'Andrea mourut en 1506 *détruit une telle supposition*. Mais ce qui paraît tout à fait probable, » continue Lanzi, « c'est qu'il tira sa première manière des ouvrages qu'Andrea avait laissés à Mantoue. . . » Et il cite à ce sujet la « *Vierge de la Victoire*, dont l'imitation se montre ouvertement dans le S. George » (il veut dire le *S. François*) « de Dresde. . . »

Digitized by Google

Ainsi Lanzi ne dit point ce que M. V. lui fait dire, il dit *exactement le contraire;* mais l'eût-il dit, M. V., qui trouve qu'à seize ans le Corrége était *un enfant*, devait, à plus forte raison, trouver inadmissible l'opinion qu'à douze ans il fût disciple de Mantegna, et il devait se hâter de combattre et de réduire à néant cette opinion « généralement accréditée; » ou tout au moins, ne pouvant pas la partager, il devait la passer sous silence.

Pour compléter la liste des différents artistes qu'on a donnés pour maîtres au Corrége, M. V. aurait pu, il aurait même dû citer Antonio Bartolotti, dit *Tognino*, de Correggio, que le P. Pungileoni croit positivement avoir été celui qui initia le jeune Allegri aux secrets de la peinture. Au reste, on ne saurait approuver cette énumération d'opinions contradictoires qui ne laisse aucune impression au lecteur, ne lui apprend rien de positif, et ne convient par conséquent en aucune façon à un ouvrage de la nature de celui-ci, qui ne doit donner que la *substance*, que le *résultat* de recherches consciencieuses. En citant Lorenzo Allegri et *Tognino*, dont les conseils ont pu diriger le talent naissant d'Antonio dans son enfance; ensuite Bianchi Ferrari, dont le Corrége fréquenta très-probablement l'école à un âge plus avancé; enfin A. Mantegna, Fr. Francia et Léonard de Vinci, dont les grandes créations contribuèrent certainement à développer son génie, M. V. aurait fait tout ce qu'on pouvait raisonnablement attendre d'une notice de catalogue, et il ne s'exposait à aucune critique fondée.

Je terminerai par une citation empruntée à l'excellent ouvrage de J. Bossi, *del Cenacolo di Leonardo*, p. 9 : « ... Il est à croire qu'il (Léonard) s'affranchit de l'école de Verocchio, lorsque celui-ci, se voyant dépassé par l'élève, ne voulut plus mettre la main aux pinceaux. Ce fait, pour avoir créé tant de sensation, a dû nécessairement arriver dans la première jeunesse de Léonard. Effectivement, Vasari, qu'il ne faut toutefois croire qu'avec réserve, l'appelle à cette époque, « adolescent » (*giovanetto*), et même « enfant » (*fanciullo*). Il importe de rappeler cette circonstance, pour faire voir qu'à l'instar de Michel-Ange, de Raphaël et de beaucoup d'autres qui ouvrirent... avec

Digitized by Google

gloire de nouvelles routes... Léonard aussi quitta l'école de bonne heure, et s'attacha, en suivant ses propres inspirations, à l'étude de la nature, qui aime à confier ses secrets directement, et non par des intermédiaires, à ces génies primesautiers qui sont ses véritables enfants gâtés. Les hommes d'un génie vif et prompt qui, dégagés des entraves d'une fausse doctrine, cherchent par eux-mêmes le vrai de la nature, apprennent avec une rapidité extrême, etc... »

Le nombre des talents précoces parmi les peintres est incalculable. Qu'on lise les biographies, et on trouvera, tout en faisant la part des nombreuses exagérations, qu'il y eut réellement peu de grands artistes dont les dispositions extraordinaires ne se fussent déclarées dès l'enfance, à huit, à dix ans. Hans Holbein a peint des tableaux remarquables à douze ou treize ans; le Titien, étant encore petit garçon (*piccioletto*), et avant d'avoir reçu aucune direction, peignit avec le suc des fleurs une Vierge sur le mur d'une maison (Ridolfi); et Luca Giordano, s'il est permis de prononcer ce nom à propos du Corrége, étonna son père en lui peignant, à l'âge de huit ans, deux anges, pendant que le père, peintre très-faible, était allé à la recherche de quelque confrère capable de le tirer d'embarras (Dominici).

Corrège, sans avoir visité Venise, Milan, Rome, Florence, créa des chefs-d'œuvre où l'on ne retrouve l'imitation ni de l'antique, ni d'aucun maître.

Sans avoir visité Rome : ce fait, qui est ici présenté sous forme affirmative, n'est qu'une simple supposition. Tous ceux qui se sont occupés du Corrége savent combien cette question : A-t-il ou n'a-t-il pas visité Rome? a de tout temps occupé les historiens, et combien on a dit *pour* et *contre*. Tant qu'on n'aura pas trouvé, par un hasard qui n'est presque pas à prévoir, des preuves palpables de sa présence à Rome, on pourra dire : *Adhuc sub judice lis est;* mais en attendant, on peut affirmer, qu'il sera à jamais impossible de *prouver* le *contraire*. S'il m'est permis d'émettre mon opinion, en faveur de la prédilection avec laquelle je me suis toujours occupé de la vie et des ouvrages du divin maître de Parme, je dirai que de-

Digitized by Google

puis longtemps je penche pour l'affirmative, et que mon opinion se base principalement sur la fresque de Melozzo da Forli, autrefois dans l'ancienne église des *SS. Apostoli*, à Rome, fresque dont les admirables fragments se voient encore sur l'escalier du Quirinal et dans la sacristie de Saint-Pierre. Je trouve dans les deux coupoles de Parme le magnifique développement du germe qu'a dû jeter dans l'âme du jeune artiste la vue de cette niche du chœur de l'église des Apôtres, que le vieux maître, à qui l'on commence à rendre une justice tardive, avait, vingt-deux ans avant la naissance du Corrége, remplie de ses figures grandioses, savamment raccourcies et montrées en perspective avec une hardie application de la loi jusqu'alors ignorée du *sotto in sù*. Raphaël Mengs est disposé à croire que le Corrége alla à Rome, qu'il y vit et étudia les ouvrages de Raphaël et bien plus ceux de Michel-Ange, mais que, d'un caractère doux, modeste et réservé, uniquement occupé de l'étude de son art, fuyant les distractions, ne cherchant point à faire de connaissances parmi les peintres, il ne s'assujettit au style d'aucun, ne se fit imitateur de personne, et prit le beau où il le trouva. Ceci expliquerait aussi l'absence de toute trace du séjour qu'il a pu faire à Rome. On trouve, à ce sujet, dans l'Orlandi de Mariette cette annotation de la main du dernier : « Melozzo peignit aussi la voûte des Capucins de Forli, détruite en 1651. Scanelli déplore cette perte, et il a raison. » Parlant ensuite des fragments de la fresque de Melozzo, conservés dans la sacristie de Saint-Pierre, Mariette dit : « Ce sont des testes dignes d'Andrea Mantegna pour la beauté des caractères, et singulières par la nouveauté de leur raccourcis. Si le Corrége a été à Forli, comme cela peut fort bien estre » (la même chose s'applique à Rome), « il ne lui a pas fallu davantage pour lui faire naître la pensée de ses merveilleux plafonds. »

Vasari, tout en louant le Corrège, ne lui consacra que quelques pages, parce qu'il n'était pas Florentin.

Si par ces paroles M. V. avait voulu dire que le biographe n'a pas pu écrire la vie du Corrége aussi longuement qu'il écrit celle de Michel-Ange ou d'autres artistes

Digitized by Google

florentins, n'ayant pas eu une connaissance aussi exacte des circonstances de sa vie et de ses ouvrages, il aurait parfaitement raison ; seulement la chose ne vaudrait pas la peine d'être rapportée. Mais le sens de ces paroles est apparemment autre, et elles impliquent le blâme que M. V. déverse plus tard (*voy.* l'article Vasari) sur le biographe arétin. C'est ainsi que M. Tarral a compris la phrase du Livret, et il a déjà défendu Vasari contre l'accusation de partialité et d'injustice envers les artistes non florentins. La biographie du Corrége, écrite par Vasari, est un véritable panégyrique, on serait presque tenté de dire un *dithyrambe*, tant les superlatifs et les expressions d'une admiration sincère et enthousiaste des créations de l'artiste lombard sont accumulés dans ces quelques pages. Je me propose de revenir brièvement sur cette question en parlant de Vasari.

Sa nombreuse famille se bornait à un fils et à une fille, qui fut dotée.

Le Corrége eut un fils et *trois* filles, dont on peut voir dans l'ouvrage de Pungileoni les noms, ainsi que les dates précises de leur naissance. *Voir* aussi à la fin du IIe volume de cet ouvrage (*Memorie di Ant. Allegri*) l'arbre généalogique de la famille Allegri.

Antonio eut un fils, nommé Pomponio, né en 1520, mort après 1593, qui peignait à Parme dans la manière de son père.

Pomponio Allegri naquit le 3 septembre 1521. Il n'était pas sans mérite comme artiste. Le cas qu'on faisait de lui est prouvé, entre autres, par un document du 12 août 1588, d'après lequel il est choisi, avec Innocenzo Martini, pour estimer une peinture faite par Giovanni Battista Tinti (la coupole de *Santa-Maria degli Angioli* à Parme).

157. *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie.*
Vasari rapporte que, de son temps, le docteur Grillenzoni, ami intime du Corrège, possédait ce tableau, ainsi que les deux gouaches exposées dans les salles des dessins sous les numéros 171 et 172.

C'est dans la vie de Girolamo da Carpi que Vasari nous apprend que ce « grand tableau, » dont il donne la description, appartenait, non-seulement à l'époque où Vasari écrivit, mais, comme il résulte des circonstances

Digitized by Google

de la vie de Girolamo, déjà vers 1530 ou 1535, à messer Francesco *Grilenzoni*, docteur et grand ami du Corrége. Quant aux deux sujets allégoriques, peints à la gouache, Vasari *n'en parle point*. Mais, comme s'il n'avait pas assez dit du Corrége, le biographe saisit l'occasion que lui offrait la vie de Girolamo da Carpi, et il s'exprime ainsi : « Dans ce temps-là, il arriva à Bologne chez les comtes Hercolani un tableau de la main d'Antonio da Correggio, dans lequel le Christ, sous forme de jardinier, apparaît à la Madeleine, si bien peint et avec tant de *morbidesse*, que l'imagination ne peut pas aller au delà. Girolamo s'éprit tellement de cette manière, que, non content d'avoir copié ce tableau, il alla à Modène pour voir les autres ouvrages de la main du Corrége ; et y étant arrivé, il fut tout émerveillé à leur vue, et il resta muet d'étonnement (*stupefatto*), surtout en voyant, entre autres, le grand tableau qui est une chose divine, dans lequel est une Vierge qui soutient l'Enfant, lequel épouse une sainte Catherine ; avec un saint Sébastien et d'autres figures, avec des airs de tête si beaux, qu'elles paraissent faites en paradis. Il n'est pas possible, non plus, de voir de plus beaux cheveux, ni de plus belles mains, ni un coloris plus séduisant et plus naturel, etc. »

159. Je ne crois pas me tromper en attribuant ce tableau à Girolamo Mazzola.

160. *Voyez* Dosso Dossi.

COSTA (Lorenzo), *peignait en* 1488, *mort vers* 1530.

Le comte Carlo d'Arco, en dépouillant les registres nécrologiques de la ville de Mantoue, a réussi à y trouver la notice suivante : 5 *marzo* 1535. *M. Laurentio Costa in contrada Unicorno* : *morto de fibbra et uno catar, infirmo die* 5, *d' età anni* 75. *Voy.* Gualandi, *Memorie di belle arti italiane. Ser.* III, *pag.* 8. Le Costa est donc né en 1460 et il mourut le 5 mars 1535. Déjà le P. Pungileoni avait prouvé qu'il vécut jusqu'en 1535, parce que son nom figure depuis 1510 jusqu'en 1535 sur les registres des archives secrètes de Mantoue pour la somme de 669 *lire* 12 *soldi*, qui lui fut payée annuellement.

Digitized by Google

Il étudia d'abord en Toscane les peintures de Lippi et de Gozzoli; puis, arrivé à Bologne, il imita la manière du Francia, artiste alors en grande réputation, que quelques historiens lui donnent pour maître, sans pouvoir pourtant s'appuyer sur aucun document authentique.

Le Livret se borne encore à transcrire le récit de Vasari, dont ici l'invraisemblance saute aux yeux. Comment croire en effet, à moins de circonstances toutes particulières qui viendraient à l'appui de ce que le biographe arétin avance; comment croire que le jeune Costa, « qu'un penchant naturel poussait vers les choses de la peinture, » n'ait pas trouvé à satisfaire son goût dans sa ville natale, où florissait alors un Cosimo Tura, un Stefano da Ferrara et un Francesco Cossa, dont le dernier passe pour avoir eu une nombreuse école? Sans vouloir affirmer, avec Rosini, *Stor. pittor. ital.*, t. III, p. 199, que ce soit à cette école que Lorenzo apprit les rudiments de l'art, nous nous en tiendrons au récit de Baruffaldi, évidemment puisé à de meilleures sources que celui de Vasari. « *Après avoir appris l'art dans sa patrie*, » dit l'historien de l'École ferraraise, « il se rendit à Florence, attiré par la renommée de fra Filippo et de Gozzoli, et sans prévenir son père, qui en mourut de chagrin. Lorenzo entra à l'école de Gozzoli, — fra Filippo étant déjà mort, — et s'appliqua à imiter la manière de son maître. » A peine de retour dans sa patrie, il fut appelé à Bologne par Giov. Bentivoglio, qui alors gouvernait cette ville, et qui, cherchant à orner son palais avec une magnificence de prince, y avait déjà attiré Francesco Cossa de Ferrare et d'autres artistes des villes voisines. Lorenzo Costa commença par peindre une grande fresque pour la chapelle des Bentivoglio à l'église de *San-Giacomo Maggiore*, où il représenta Giov. Bentivoglio avec sa femme et ses onze enfants en adoration devant la Vierge, avec ce beau distique écrit au-dessous :

Me, Patriam, Et Dulces Cara Cum Conjuge Natos
Commendo Precibus Virgo Beata Tuis.
1488, *Augusti.*
Laurentius Costa Faciebat.

Ce serait la vue de ce tableau, si nous en croyons les

Digitized by Google

historiens plus récents, d'accord en cela avec Vasari (vie de Francia), qui aurait déterminé Franc. Francia, jusqu'alors orfèvre et graveur de médailles, et arrivé à l'âge de trente-huit ans, à se tourner vers la peinture à laquelle il consacra dorénavant ses meilleures forces. En effet, le plus ancien tableau du Francia connu et cité comme tel par Vasari, représentant la Vierge avec l'Enfant, six saints et saintes, un ange qui joue de la mandoline, et le portrait du donataire, Barto. Felicini, tableau conservé à la *Pinacoteca* de Bologne, est signé et daté de l'an 1490; par conséquent postérieur de deux années à la fresque de Costa qui contient les portraits de la famille Bentivoglio, mais laissant déjà bien loin derrière lui le Costa et ses meilleures productions, par l'étonnante force et beauté de la couleur, et plus encore par la science, l'énergie et l'ampleur qui manquent toujours au Costa, lors même que dans ses plus heureuses inspirations il rivalise avec le Francia de grâce, de sérénité, de pureté céleste et parfois même de profondeur. Bien que dans ce tableau de la *Pinacoteca* il règne encore une certaine sécheresse, il est impossible cependant d'y voir les premiers essais d'une main qui n'aurait jamais manié le pinceau, quelque habile qu'on la suppose d'ailleurs. Il faudra bien admettre quelques autres peintures du Francia, antérieures à ce grand tableau d'autel. Ces premiers essais tomberaient tout naturellement dans les années de 1488 à 1490, et le Costa peut ainsi avoir donné les premières leçons de peinture au Francia, ce qui ne l'aura pas empêché plus tard, en voyant l'étonnante rapidité avec laquelle l'*orfèvre* marchait vers la perfection dans le nouvel art qui devait rendre son nom illustre, de se ranger modestement sous la supériorité évidente de son ancien élève, de travailler sous ses ordres et sur ses dessins, de suivre ses inspirations, de le prendre pour modèle, et d'élargir, en l'étudiant, sa propre manière. Ainsi s'expliquerait très-naturellement, à ce qu'il me semble, comme témoignage d'affection et d'estime, comme hommage rendu au maître, l'inscription : *Laurentius Costa Franciæ discipulus*, qu'on lisait au bas d'un portrait de Giov. Bentivoglio (*voy.* Malvasia, *Fels. pittrice*, P. II, p. 59), et que rien ne

Digitized by Google

nous autorise à contester ou à rejeter comme fausse. Il est d'ailleurs parfaitement prouvé que le Costa travailla beaucoup sous la direction du Francia. Il aida le Francia dans les fresques que ce maître avait à peindre dans l'église de *Sainte-Cecile* à Bologne; il peignit avec lui dans le palais de Giov. Bentivoglio, dans l'église de la *Miséricorde*, dans *S. Giovanni in Monte*, etc. Nous avons d'autres preuves nombreuses du séjour du Costa à Bologne. Dans la chapelle Bentivogli, à *San-Giacomo Maggiore*, qui contient la peinture avec la famille Bentivoglio, on voit également de sa main le *Triomphe de la vie* et le *Triomphe de la mort*. Trois autres tableaux faits à Bologne par L. Costa et cités par Oretti portent les dates de 1491, 1492 et 1497; c'est entre ces deux dernières années, entre le beau tableau à l'huile de la chapelle Rossi, à *San-Petronio*, de 1492, et le tableau d'autel a *San-Giovanni in Monte*, daté de 1497, que Rosini place le séjour de l'artiste à Ferrare, où il ouvrit une école. Au commencement du seizième siècle nous le trouvons très-occupé à Bologne. Un grand tableau de Costa, une Présentation au temple, dans la galerie de Berlin, signé et daté de 1502, offre un rapport frappant, surtout pour le coloris, avec Francia. Un autre tableau, signé et daté de la même année, 1502, provenant de la *Santissima Annunziata*, se conserve aujourd'hui à la *Pinacoteca*. Le manuscrit Lamo lui attribue le saint Sébastien de 1503, au-dessus de la sacristie de la *Miséricorde*, près de Bologne, église pour laquelle fut fait le beau tableau de Beltraffio, n° 65 de cette *Notice*. C'est dans cette même église que Francia fit le tableau du maître autel, et donna à faire à Lorenzo Costa le gradin d'autel, représentant l'histoire des Mages; au-dessous de ce tableau, il écrivit ensuite, en majuscules, sur champ d'or : *Pictorum Cura Opus Mensibus Duobus Absolutum*. Une *Déposition de croix* de la *Pinacoteca* porte la signature et le millésime de MCCCCCIIII. Enfin, un des tableaux les plus remarquables de Costa, composé de cinq parties, qu'on voyait autrefois sur le maître autel de l'église *delle Grazie*, à Faenza, plus tard dans la galerie Ercolani, à Bologne, et que possède aujourd'hui M. F. Reiset, est signé :

Digitized by Google

LAVRENTIVS.COSTA. F. 1505. L. Costa resta à Bologne jusqu'au commencement de 1509, car il résulte du texte du décret, daté du 10 avril 1509, par lequel Francesco Gonzaga de Mantoue l'appela à sa cour, que jusque-là il avait résidé à Bologne. A partir de l'époque de ce décret, il se fixa à Mantoue, y transporta sa famille, et y resta jusqu'à sa mort.

L'histoire fait mention de plusieurs artistes du même nom, tous mantouans et probablement de la famille de Lorenzo; ce sont : les trois frères, *Hippolyte Costa* (1506-1561), dont Vasari parle dans la vie de Girolamo da Carpi, *Luigi* et *Girolamo Costa* (1529-1595); *Lorenzo Costa*, cité par Vasari dans la vie de Taddeo Zuccheri, et *Luigi*, son frère, assez bon peintre. Un *Fermo Costa* se trouve au nombre des artistes qui travaillèrent au palais du T à Mantoue, en 1531, et Zani en nomme encore quelques autres.

163. Ce tableau est signé : L. COSTA F. Il serait intéressant d'y trouver aussi l'année où il fut peint; c'est probablement l'an 1510; car il est permis de croire qu'aussitôt arrivé à la cour de Mantoue, l'artiste aura commencé ce tableau, destiné à servir de pendant aux deux tableaux de Mantegna et à l'allégorie du Pérugin, achevés tous les trois depuis cinq ans.

Le paysage de Costa est sans comparaison plus vrai, plus vigoureux de couleur, plus fidèlement et en même temps plus largement rendu, plus varié dans les formes du terrain et des arbres, que celui du Pérugin (n° 393), ce qui permet de supposer que le Costa connaissait déjà et avait probablement sous les yeux quelque paysage du Titien.

Le *Carteggio* de Gaye contient une dizaine de lettres de la marquise Isabelle Gonzaga, qui respirent un véritable enthousiasme pour le beau, et principalement pour les monuments de l'antiquité. Dans sa première lettre, du 30 juin 1502, elle écrit à son frère, le cardinal d'Este, qu'elle se souvient de deux statues, une Vénus antique de marbre et un Cupidon, qu'elle a vues autrefois chez son beau-frère, le duc d'Urbin, et qui doivent se trouver actuellement entre les mains du duc de Romagna.

Digitized by Google

« Comme ce seigneur ne se soucie guère d'antiquités, » elle espère que le cardinal pourra facilement les obtenir, et dans cette prévision elle lui envoie un exprès pour les recevoir, etc. Le Cupidon dont il est ici question n'est autre que le célèbre Cupidon de Michel-Ange, que la marquise avait cru antique. Mais elle ne resta pas longtemps dans l'erreur ; car dans une lettre du 22 juillet 1502, adressée au marquis Francesco (son époux), elle dit : « Je ne vous parle pas de la Vénus, parce que je crois que vous l'avez vue ; mais le Cupidon, pour être une chose moderne, n'a pas son pareil. » Les lettres de la marquise vont jusqu'en 1531. Le 8 avril de cette année, elle écrit à Benedetto Agnelli, son chargé d'affaires à Venise, pour lui donner des instructions relativement à l'expédition immédiate de la Madeleine du Titien, que l'artiste venait de peindre pour le marquis Frédéric Gonzaga, en moins d'un mois. Ce tableau était destiné au marquis del Guasto.

164. Dans l'inventaire d'Isabelle se trouve décrit, entre autres peintures de Costa, un tableau *dans lequel est peint un arc triomphal et beaucoup de figures qui font de la musique, avec une fable de Léda*. Je ne sais si cette description répond exactement à notre tableau.

CREDI (Lorenzo Sciarpelloni di), *né... en* 1453, *mort après* 1531. Il fut placé d'abord par son père, Andrea Sciarpelloni, chez Credi, orfèvre de Florence, où il devint bientôt un excellent dessinateur. On ajouta, suivant l'usage d'alors, à son nom celui de son maître.

Le 3 avril 1531, Lorenzo fit son testament, auquel il ajouta plusieurs codicilles, en 1534, 1535 et 1536. Il était encore en vie le 11 novembre 1536. Dans ce testament, il est appelé *Laurentius olim Andree Credi pictor florentinus*, et *Io Lorenzo d'andrea di chredi dipintore*. Ces expressions, qui reviennent plusieurs fois dans le testament et qui se retrouvent dans d'autres écrits et déclarations, affaiblissent considérablement la probabilité du récit de Vasari et l'explication de l'origine de son nom que le Livret emprunte à ce récit.

L'amour de la peinture le fit entrer ensuite dans l'atelier d'Andrea del Verocchio, où il devint l'émule de Pierre Pérugin et de Léonard de Vinci.

Il devint surtout l'ami, le confident et le *factotum* de

Digitized by Google

maître Andrea, qui lui laissa après sa mort la plus grande partie de son bien, tous ses bronzes, marbres, objets d'art, outils et meubles, et qui, dans son testament, daté de Venise, 25 juin 1488, le nomme son commissaire et exécuteur testamentaire, et le charge du soin de terminer la statue équestre de bronze de Bartolommeo Colleoni, laissée inachevée par le Verocchio, en priant humblement la seigneurie de Venise de vouloir bien ratifier son choix, et confier à Lorenzo ce grand ouvrage, « *quia est sufficiens ad id perficiendum.* » On sait que le sénat ne prit point en considération cette requête, et que ce fut Alessandro Leopardo qui termina la statue.

Les principaux élèves de L. di Credi sont Gio. Antonio Sogliani et Tomaso di Stefano.

165. Ce tableau est cité par Vasari comme placé, de son temps, dans une chapelle de Cestello.

Vasari cite ce tableau, avec tous les éloges qu'il mérite, comme le chef-d'œuvre du maître, qui mit à son exécution tout le soin et toute l'application dont il était capable. Du temps de Vasari; plus tard, lorsque Borghini publia son *Riposo;* et, à ce que je crois, jusqu'en 1812, ce beau tableau orna la chapelle pour laquelle il fut fait, dans l'église de *S. Maria degli Angeli*, à Florence (car c'est le nom que prit plus tard l'église de *Cestello*, qui n'est pas le nom d'une ville ou d'un village, comme on pourrait le croire).

169. Cette composition... fut présentée à Louis XIV... comme un ouvrage de Michel-Ange, par le prince de Cellamare... L'hommage dut paraître d'autant plus précieux, que les amateurs instruits reconnaissent souvent dans les tableaux à l'huile attribués à Michel-Ange, son goût de composition et de dessin, mais n'y retrouvent pas son pinceau avec la même certitude. Ils ne pouvaient oublier la répugnance que cet homme singulier avait pour la peinture à l'huile, et ils ne tardèrent pas à restituer ce double tableau à Daniel de Volterre...

J'ignore à qui il faut faire honneur de la rédaction de cette note que M. V. a empruntée, sans rien y changer, à l'ancien Livret; mais il me semble qu'à la place de M. V., j'aurais cherché à exprimer plus *simplement* et plus *intelligiblement* le sens que ces deux phrases semblent bien plus propres à *cacher* qu'à *exprimer*.

Digitized by Google

DOLCI (Agnese).

Elle était mariée à Stephano di Carlo Baci, marchand de soie.

182. « Le cardinal Ludovisi ayant reçu ces fleurs en présent, y fit peindre au milieu, par le Dominiquin, ces trois amours. » *Notice de l'an* VI.

Les fleurs ont été peintes par Daniel Seghers.

Est-il bien certain que les fleurs soient de Daniel Seghers, plutôt que de Mario dai Fiori, auquel elles ont été également attribuées, ou d'un autre?

187. MM. Waagen et Passavant s'accordent à attribuer ce tableau à Lorenzo Lotto, et en cela ils ne seront certainement contredits par aucun de ceux qui ont pu voir à Bergame et dans les galeries étrangères les ouvrages authentiques de Lotto. En faisant honneur à Lorenzo Lotto de ce tableau, infiniment supérieur à sa *Femme adultère* (n° 307), nous appauvrissons la part du Dosso, auquel l'opinion de M. Waagen, partagée par nombre d'autres connaisseurs, enlève en outre le joli petit tableau de la *Circoncision*, qui offre évidemment un rapport intime avec le style de Garofolo. Quant au n° 188, *la Vierge*, *l'Enfant Jésus et Joseph*, que le Livret *attribue* seulement à Dosso Dossi, il appartient incontestablement à l'un des Dossi. Mais je pense qu'on pourrait, en outre, attribuer aux Dossi le n° 160, qui figure, on ne sait trop pourquoi, dans l'*École du Corrége*. Ce tableau est dans les tous cas ferrarais; le paysage suffirait à le prouver. La couleur en est infiniment plus brillante et plus vigoureuse que celle de l'*École* du Corrége.

189. Le nom du peintre (et) la date de l'exécution du tableau sont écrits sur un rouleau : *Jacobus.... anno.... millesimo quingentesimo settuagesimo nono calendas Augusti.* — Jacques... l'an 1579, le 9 des calendes d'août (24 juillet).

Il y a une faute dans cette traduction : soit que le *nono* fasse partie de l'année, et alors c'est le 1er août qu'il faut lire; soit que le *nono* se lie à *calendas*, et alors c'est l'an 1570. Mais comme le peintre n'avait, en 1570, que seize ans, il est probable que la première version est la bonne.

Digitized by Google

FABRIANO (Gentile da), *né en* 1393 ; *il mourut octogénaire, mais on ignore la date précise de sa mort.* (Ecole romaine.)

Suivant Vasari, il fut élève de Fra Angelico da Fiesole. En 1417, il peignait à la cathédrale d'Orvieto ; il passa ensuite à Venise, où il travailla longtemps à la décoration du palais ducal. Il devint dans cette ville le maître de Jacopo Bellini, qui, par reconnaissance, voulut donner le nom de Gentile à un de ses enfants... Il y eut aussi vers la même époque un Antonio et un Giuliano da Fabriano.

Commençons par dire que Gentile da Fabriano est fils d'un Niccolò de Fabriano, et qu'il appartient à l'école *ombrienne*.

Il m'a été impossible de découvrir la source où M. V. a puisé la date qu'il assigne à la naissance de Gentile da Fabriano, l'an 1393. Ce que je crois pouvoir affirmer, c'est qu'aucun historien connu n'a donné cette date. Je me suis arrêté à la supposition qu'elle venait de quelque auteur que je ne connais pas et qui, cherchant à concilier la date de la naissance de Gentile avec la notice communiquée par Vasari, qu'il fut élève de Fiesole, aurait donné à tout hasard six ans de moins à l'élève (le Beato Angelico est né en 1387). Cette manière de procéder serait étrange et d'une légèreté extrême, et pourtant je ne vois point d'autre moyen de me rendre compte de cette date arbitraire. Avant de construire une hypothèse, il s'agit d'examiner la solidité de la base, le fondement sur lequel on veut bâtir. Or, la notice de Vasari ne peut pas supporter cet examen ; et pour ne citer que Lanzi, où M. V. a pris cette autre notice que Gentile peignait à la cathédrale d'Orvieto en 1417, Lanzi dit clairement que l'époque du Fiesole, comparée à celle de Gentile, *exclut* ce rapport de *maître à élève*. Au reste, cette date de 1417 est également erronée, car Gentile ne peignit à Orvieto que vers 1425. Mais en admettant qu'il s'y trouvât en 1417, M. Villot ne peut ignorer que Gentile n'était pas alors un jeune homme de vingt-quatre ans, qui aurait pu tout au plus y peindre sous une direction étrangère, mais qu'il y était lui-même chargé de la direction de tous les travaux de peinture, et probablement à la tête de tous les artistes occupés à la décoration de la cathédrale ; car dans un document du 9 décembre 1425, communiqué par le P. Guglielmo della Valle, il est appelé *Egregius magister magistrorum Gentilis de Fabriano pictor*. Fra

Digitized by Google

Beato Angelico fut revêtu de cette même dignité ou charge en 1447, lorsqu'il était au comble de sa réputation, et qu'il avait soixante ans. Comment croire que Gentile aurait pu, à trente et un ans (ou même à vingt-quatre ans, en admettant les dates du Livret), avoir acquis la célébrité que suppose un poste si élevé et si important, poste que les communes ne devaient conférer qu'avec la plus grande circonspection, jalouses qu'elles étaient de se surpasser les unes les autres, et de s'assurer par les sacrifices qu'elles s'imposaient la protection efficace de leurs patrons, de la Madone ou des saints, en l'honneur desquels furent entreprises ces vastes et admirables constructions que dix générations se léguaient successivement. Il s'agit d'ailleurs ici du dôme d'Orvieto, l'un des plus grands et des plus beaux monuments de l'Italie.

M. Villot donne l'époque précise de la naissance de Gentile, et il prétend qu'on ignore celle de sa mort. C'est le contraire qui a lieu. Gentile mourut à Rome dans le courant, et probablement vers la fin de l'an 1450; et un ancien MS. dit qu'il fut enterré dans l'église de *Santa-Francesca Romana*, sur le forum. Voici comment on arrive à connaître cette date. Bartolomæus Facius, dans son livre *de Viris illustribus*, ouvrage écrit en 1456, et dans lequel on trouve des détails précieux sur quelques artistes du quatorzième et du quinzième siècle, principalement sur Jean de Bruges, rapporte, dans sa courte biographie de Gentile da Fabriano, que *Rogerius Gallicus insignis pictor* (par où il entend *Roger de Bruges*, car il appelle également Jean van Eyck, *Joannes Gallicus nostri sæculi pictorum princeps*), étant allé à Rome l'année du jubilé (1450), vit à *S. Giovanni in Laterano* les peintures que Gentile y avait faites et les admira beaucoup, et qu'ayant demandé à voir l'auteur, il le déclara le premier parmi les peintres de l'Italie. Ces peintures, que Facius énumère, sont les portraits du pape Martin V avec dix cardinaux peints sur bois (tableau qui devait être exécuté avant 1431, l'année de la mort de ce pontife), ensuite une peinture à fresque, l'histoire de saint Jean-Baptiste, et au-dessus cinq prophètes peints à l'imitation de la sculpture, ouvrage dans lequel, comme

Digitized by Google

s'il avait pressenti sa mort, l'artiste voulut se surpasser lui-même. « Aussi, prévenu par la mort, il laissa dans ce dernier ouvrage plusieurs parties inachevées. » (*Quædam etiam in eo opere adumbrata modo atque imperfecta morte præventus reliquit.* Fac.) Victor Pisanello, le compagnon des travaux de Gentile à Venise et à Rome, acheva, au dire du même Facius, ce que Gentile avait laissé commencé à *S. Giovanni in Laterano.* Or, Pisanello mourut lui-même au mois d'octobre 1451, comme nous l'apprenons par une lettre de Carlo de' Medici, écrite de Rome, 31 octobre 1451, et communiquée par Gaye, *Carteggio*, etc., t. I, p. 163. — D'autres notices sur Gentile vont jusqu'à l'an 1443, et Gaye (I, 159) suppose que les expressions d'une lettre de Pandolfo Malatesta, datée du 7 avril 1449, où il est question d'un *maestro dipintore* qui doit peindre certaine chapelle, s'appliquent aussi à Gentile, qui avait précédemment exécuté un ouvrage de peinture dans une chapelle à Brescia pour le même Malatesta. Avec ces dates et l'âge que Vasari donne a notre artiste, nous pouvons donc fixer sa naissance aux environs de 1370, époque qui s'accorde avec le style de ses peintures aussi bien qu'avec les circonstances de sa vie. Au musée de l'hôtel de Cluny, à Paris, on voit, sous le nº 710, un petit tableau à deux compartiments, représentant Jésus au jardin des Oliviers et les saintes femmes au sépulcre. Ce diptyque porte l'inscription ANNO DNI MCCCCVIII, et est attribué à Gentile da Fabriano, probablement d'après une ancienne tradition, car ce tableau a évidemment le plus grand rapport avec la *Présentation au temple* du musée du Louvre. Ce qui est très-remarquable encore, c'est l'analogie frappante qui existe entre ce petit diptyque et les ouvrages du Beato Angelico. Or, comme ce dernier est né en 1387, et qu'à vingt et un ans son style ne devait pas être formé, il est permis de conclure que l'auteur du diptyque, que je tiens pour Gentile da Fabriano, était bien plutôt le maître du Fiesole que son élève. Le marchese Amico Ricci, qui publia, en 1834, des *Mémoires historiques sur les artistes de la Marche d'Ancône*, croit que le premier maître de Gentile était Allegretto Nuzi de Gubbio, mort en 1385. Un MS. ano-

Digitized by Google

nyme, conservé à Fabriano, confirme cette supposition. *V.* Vasari, *édit. de Florence*, 1848, *t.* IV, *p.* 161.

L'époque où Gentile travailla à Venise est incertaine. Plusieurs auteurs ont fixé l'année 1421, dans la supposition qu'il avait tenu sur les fonts baptismaux le fils aîné de Jacopo Bellini. Je ferai observer, en passant, que d'après les dates du Livret, Gentile da Fabriano n'aurait eu que vingt-huit ans à la naissance du *fils* de *son élève.* Mais dans cette même année de 1421, nous trouvons Gentile da Fabriano à *Florence*, quartier de Ste-Trinité, et inscrit sur la liste des peintres, qui alors faisaient partie de la corporation des droguistes. On peut croire qu'il fut appelé à Venise plus tard, après avoir produit dans sa patrie, à Florence, à Orvieto et à Rome, des ouvrages qui portèrent sa renommée au loin. Quant à Jacopo Bellini : l'auteur du mémoire cité, Amico Ricci, est disposé à croire qu'il se rendit plutôt à Florence pour profiter des enseignements de Gentile da Fabriano; et cette supposition devient certitude, grâce à un document trouvé par les éditeurs de Vasari, *Florence*, 1846 *et suiv.*, document daté du 28 novembre 1424, et où il est question de Jacopo *da* Venezia, *olim famulo magistri Gentilini, pittoris de Fabriano.*

Outre Jacopo Bellini, on cite encore, parmi les élèves de Gentile, Paolo et Giovanni da Siena et Jacopo Nerito de Padoue, qui, sur un tableau signé de son nom, se donne la qualification de *disciple de Gentile.* Gentile eut un fils, Francesco, peintre comme le père; un portrait de sa main, qui se trouve chez un amateur de Fabriano, est signé : *Franciscus Gentilis de Fabriano pinxit.*

192. Musée Napoléon. — Ce tableau, faisant rétable, fut peint en 1423.

« A Florence, dans la sacristie de la Sainte-Trinité, il représenta dans un tableau sur bois (*tavola*) l'histoire des Mages, où il plaça son propre portrait. » (Vas.) Ce portrait du peintre, exactement le même que celui que Vasari a donné en tête de la vie de Gentile, est le personnage vu de face, avec un turban rouge sur la tête, derrière le roi mage qui est debout. On peut juger d'a-

Digitized by Google

près ce portrait, qui a bien l'air d'un homme de cinquante ans au moins, si l'époque que nous avons assignée à la naissance de Gentile est exacte. Ce précieux tableau se voit encore aujourd'hui, parfaitement conservé, à l'Académie des beaux-arts de Florence; il porte l'inscription: OPUS . GENTILIS . DE . FABRIANO . MCCCC . XX . III . MENSIS . MAII. Dans le petit gradin d'autel, au-dessous, Gentile peignit trois sujets, dont deux se trouvent encore réunis au tableau principal; le troisième est le charmant petit échantillon du maître que le musée du Louvre possède depuis 1812.

FALCONE (Aniello).... *né à Naples en* **1600**, *mort en* **1680**.

Il mourut en 1665, suivant Dominici et Mariette.

Ce peintre... nommé capitaine de la compagnie de la Mort, fut obligé de se réfugier en France....

« Il vint à Paris, où il eut de nombreuses occasions d'exercer son talent. » (Mariette.)

Il imita Salvator Rosa, son ami, et servit de modèle au Bourguignon.

« Il a eu la gloire de servir de *maître* au célèbre Salvator Rosa, » dit Mariette. M. V. dit, en substance, la même chose, dans la vie de Salvator Rosa, p. 170 de la *Notice*.

FASSOLO (Bernardino) *di Pavia*.

194. « Ce tableau vient de Rome, et faisait partie de la collection du prince Braschi, neveu de Pie VI... » *Notice de l'an* VIII. Lanzi le connut dans la galerie Braschi et le décrit, mais sans l'avoir vu. On le lui avait désigné comme *étant tout à fait dans la manière de Léonard*.

195. Vient de l'église *delle Grazie*, de Milan, église des Dominicains, sixième chapelle à gauche.

Ce tableau, connu sous le nom du PAOLO de *Gaudenzio*, a joui d'une grande réputation, et fut exécuté en concurrence avec celui du Titien, représentant le Couronnement d'épines, exposé sous le n° 495.

Le tableau de Gaudenzio porte la date 1543; le n° 495 fut peint vers 1553, comme il est dit expressément dans

Digitized by Google

la *Notice*, *p.* 188; comment faut-il donc entendre cette expression : *exécuté en concurrence?*

FETI (Domenico), *né... en* 1559, *mort... en* 1624.

Lisez : né en 1589; Feti mourut en 1624, âgé de trente-cinq ans.

197. *La vie champêtre, ou l'homme condamné au travail...* Le duc d'Orléans et le duc de Tallard possédaient une répétition de ce tableau... Quelques auteurs ont désigné ces tableaux sous le titre de *Adam et Eve* ou *l'Homme condamné au travail*, désignation qui ne peut s'appliquer en aucune façon à ce sujet.

Cet article me semble renfermer une contradiction. Si notre tableau ne représente pas *Adam et Ève*, mais simplement la *Vie champêtre*, comment peut-on lui appliquer la désignation de l'*Homme condamné au travail*, la vie champêtre en elle-même ne rappelant nullement cette sentence prononcée contre nos premiers parents?

FRA BARTOLOMMEO (Baccio della Porta, *dit* **il Frate**, *ou*), *mort en* 1517.

Il mourut le 8 octobre 1517.

Le nom de cet artiste est Baccio della Porta.

Le nom de cet artiste est resté jusqu'à présent inconnu; car *della Porta* est un surnom qui lui fut donné à cause de sa demeure près de la *porte de San-Pietro Gattolini*, à Florence, où il restait chez des parents.

Ami... du célèbre Savonarole, à la suite d'une prédication de ce fougueux dominicain contre les livres licencieux et les peintures indécentes, il brûla sur une place de Florence tout ce qu'il avait de compositions profanes.

Il serait plus exact de dire *toutes les études et tous les dessins qu'il avait faits sur le nu*. C'est ainsi que s'exprime Vasari, qui est ici la seule autorité.

Poursuivi comme partisan de Savonarole, il n'échappa à ses ennemis qu'en prenant l'habit de dominicain.

Ceci n'est pas exactement conforme aux récits de Vasari et de Borghini, dont voici la substance : Les ennemis de Savonarola s'étant levés un jour et s'étant mis à sa poursuite, plus de cinq cents de ses partisans, parmi lesquels Fra Bartolommeo, se renfermèrent dans le couvent de

Digitized by Google

Saint-Marc, lequel étant menacé d'être pris d'assaut, Bartolommeo, qui tremblait pour sa vie, fit vœu de prendre l'habit de dominicain s'il échappait au péril; et peu après il se conforma à ce vœu. Depuis il fut appelé *Fra Bartolommeo* et *Fra Bartolommeo di San-Marco*.

Il... fit connaissance en 1504 avec Raphaël, qui lui enseigna les règles de la perspective, et à qui il donna en retour des leçons sur l'emploi des couleurs.

Ceci est exact : les conseils que Fra Bartolommeo donna à Raphaël se rapportent surtout à la belle et large manière de peindre, à la fusion des couleurs, au style grandiose des draperies et au clair-obscur; tandis que le jeune maître enseigna à son ami les règles de la perspective. Mais à l'article *Raphaël*, pag. 154, M. V. dit : « En 1504 il (Raphaël) passa à Florence .. devint l'ami de Fra Bartolommeo della Porta, *qui lui enseigna la perspective et un meilleur coloris*, » ce qui implique contradiction.

Cet artiste ne négligeait aucune précaution pour donner à ses tableaux toute la perfection possible, et on lui attribue l'invention du mannequin.

C'est à tort qu'on a attribué à Fra Bartolommeo l'*invention* du mannequin. Vasari, sur lequel s'appuie exclusivement cette opinion, dit seulement que Bartolommeo fit faire un modèle de bois de grandeur naturelle pour le revêtir de draperies et d'autres ajustements. Vasari possédait ce même modèle, tout gâté et mangé par les vers; et il le conservait en mémoire du *Frate*. On serait tenté de croire que l'usage du mannequin fut déjà connu aux anciens, puisqu'on a trouvé dans les tombeaux des figures à membres mobiles.

Les meilleurs élèves de Fra Bartolommeo sont : Cecchino del Frate, Gabriele Rustici, Bened. Cianfanini, et surtout Fra Paolo da Pistoia, qui hérita de tous ses dessins et de ses études. Une religieuse, la sœur Plautilla Nelli, suivit aussi son style.

200. « C'est un petit tableau », dit Mariette, « qui est très-bien peint. Je l'ay vu à Fontainebleau cette année (1722) dans le cabinet du roy. » (Guilbert, *Description de Fontainebleau*, le mentionne dans le cabinet de la reine.) « Le sujet est une Vierge environnée de plusieurs saints;

Digitized by Google

c'est le même dont le P. Dan fait mention dans sa *Description de Fontainebleau*, pag. 136, et qu'il attribue mal à propos au frère Barthélemy, Vénitien. L'on voit dans ce tableau le soin que prenoit nostre peintre pour que tout y fut dans les règles de la perspective, car l'on aperçoit encore la trace des opérations qu'il avoit faites auparavant pour mettre en perspective toute l'architecture, les traits en estant enfoncés dans l'impression du tableau. »

201. *Mariage mystique de sainte Catherine.*

Pourquoi M. V. a-t-il changé la description donnée par les anciens catalogues, et qui est conforme au texte de Vasari et au tableau même? Il ne s'agit pas ici de sainte Catherine d'Alexandrie, mais de la *séraphique* sainte Catherine de Sienne, religieuse de l'ordre de Saint-Dominique, qui vivait dans la seconde moitié du quatorzième siècle.

Collection de François Ier. — Ce tableau exécuté, suivant Vasari, à l'époque du séjour de Raphaël à Florence (1505 à 1507) pour l'église Saint-Marc de cette ville, fut donné ensuite à François Ier.

Cette notice contient plusieurs inexactitudes. Vasari, après avoir parlé de l'arrivée de Raphaël à Florence et des relations qui se formèrent entre lui et Fra Bartolommeo, continue à faire l'énumération des ouvrages de ce dernier, en se servant de la formule assez vague : « Il peignit dans ce temps-là, » formule qui, sous la plume d'un écrivain si peu exact en chronologie, n'a pas un sens très-précis ; et nous en avons bien la preuve dans le cas présent, puisque le tableau est daté de MDXI. C'est donc chose entièrement inutile que de citer les paroles de Vasari. Comment se fait-il d'ailleurs que M. V. restreigne ici l'époque du séjour de Raphaël à Florence aux années de 1505 à 1507, tandis que dans la notice sur Raphaël il précise les dates de 1504 à 1508, ce qui est conforme à la vérité? Et enfin, comment ce tableau pouvait-il être donné à François Ier, puisque, terminé en 1511, il ne resta exposé à l'église de Saint-Marc, avant d'être envoyé au roi de France que « plusieurs mois » (*molti mesi*), dit Vasari? Et ici le biographe ne peut pas se tromper, car il ajoute que le peintre répéta la même composition pour être mise

Digitized by Google

dans l'église de Saint-Marc à la place du tableau envoyé au roi de France; et la description très-détaillée qu'il donne de cette répétition, description qui diffère sur plusieurs points du tableau du Musée, prouve qu'il la connaissait parfaitement. Par le *roi de France* il faudrait donc plutôt entendre Louis XII ; mais une notice qui m'a été communiquée par un ami prouve que ce n'est exactement ni l'un ni l'autre. Ce tableau fut réuni en l'an VIII au Musée central des arts. Avant la révolution, il était placé dans la sacristie de la cathédrale d'Autun, où il paraît avoir été déposé par Jacques Hurault, évêque de cette ville, à qui la république de Florence l'avait donné en 1512. C'est du moins ce qu'indiquait l'inscription suivante placée autrefois sur la bordure du tableau, et reproduite par les auteurs du *Voyage littéraire : Iacobo Huraldo Heduorum episcopo Ludovici XII Francorum Regis Legato fidissimo senatus populusque florentinus dono dedit. Anno MDXII.*

GADDO GADDI (Taddeo)... *né à Florence en* 1300, *vivait encore en* 1352.

Son nom est *Taddeo Gaddi,* ou bien *Taddeo* DI *Gaddo Gaddi.* Il est né *vers* 1300, et vivait encore en 1366, puisque le 20 août de cette année il fut chargé d'un travail concernant la cathédrale de Florence. *Voy.* Rumohr, t. II, pag. 81, 166.

Elève de Gaddo Gaddi, son père, puis de Giotto, chez qui il demeura vingt-quatre ans et où il fut le condisciple et l'émule de Simone Memmi. Il eut deux fils, Giovanni et Angiolo, qui furent ses élèves ainsi que Silvestro et Lorenzo Camaldolese.

Ayant perdu son père en 1312, il entra dans l'atelier de Giotto, qui l'avait tenu sur les fonts baptismaux. M. V. en fait le « condisciple de Simone Memmi »; mais comme Simone Memmi (Simone di Martino) ne fut jamais élève de Giotto, — M. V. le dit lui-même pag. 121, 122, — Gaddi ne peut pas avoir été son condisciple.

Taddeo Gaddi laissa, en mourant, ses deux fils, Giovanni et Agnolo, avec un *grand nombre de ses élèves*, comme le dit Vasari dans la vie d'Agnolo. M. Villot cite comme élèves de Taddeo Gaddi : Silvestro et Lorenzo Camaldolese. Nous allons voir qu'il aurait pu choi-

Digitized by Google

sir mieux. Au lieu de s'en rapporter à Vasari, qui n'est pas, il est vrai, une histoire ou un dictionnaire de peinture, et où il faut quelquefois, pour avoir un seul renseignement, lire plusieurs biographies, comme c'est le cas ici; au lieu de cela, M. V. s'est adressé à Lanzi; mais il semble n'avoir pas même lu avec attention les dix lignes qui, dans l'*Histoire* de Lanzi, t. I, p. 47, traitent des *élèves de Taddeo Gaddi;* car il s'est contenté de prendre les deux premiers noms, et il les présente comme étant ceux des principaux élèves de Taddeo Gaddi. Or, de ces deux noms, le second, *D. Silvestro*, ne se trouve là que par suite d'une association d'idées, comme un des peintres en miniature et *enlumineurs* de livres qui florissaient alors dans la communauté religieuse *degli Angeli*, dont Lanzi vient de parler. Mais ni lui ni Vasari, ni aucun autre auteur, n'a jamais compté D. Silvestro parmi les élèves de Taddeo Gaddi. Rosini, dans son *Histoire de la peinture italienne*, t. II, pag. 170, convient que, « pour D. Silvestro, nous ne savons ni son maître ni les particularités de sa vie. » Quant à D. Lorenzo Camaldolese, peintre et enlumineur de livres, « il suivit la manière de Taddeo Gaddi et de ses élèves (*tenne la maniera di T. Gaddi e degli altri suoi*), et ses premiers ouvrages furent faits dans son couvent degli Angeli, où il peignit, entre autres choses, le tableau du maître autel... l'an 1413. » Ce sont les paroles de Vasari. Or, ce tableau existe encore; il porte effectivement la date ANNO DOMINI MCCCCXIII, *mense februarii*. Si donc les *premiers ouvrages* de ce peintre sont de 1413 (on en connaît un autre de 1410), comment pouvait-il être élève d'un homme qui mourut vers 1366? Mais en admettant même que ces ouvrages, au lieu d'être des premières productions de l'artiste, fussent des dernières; — je dirai en passant que les annotateurs de la nouvelle édition de Vasari y reconnaissent une grande analogie avec le style de Beato Angelico; — si D. Lorenzo mourut a cinquante-cinq ans, comme le dit Vasari, il était à peine né à l'époque de la mort de Taddeo Gaddi, et il est impossible, de toute manière, qu'il ait été l'élève de T. Gaddi. Lanzi le fait mourir en 1429; j'ignore sur quelle autorité.

Digitized by Google

Après avoir cité ces deux noms, Lanzi poursuit : « Mais les élèves préférés (*i più familiari discepoli*) de Taddeo furent Gio. da Milano et Jacopo di Casentino. » Ceci s'accorde parfaitement avec les détails donnés par Vasari sur leur entrée simultanée dans l'école de Taddeo, avec lequel ils travaillèrent beaucoup, ne le quittant plus jusqu'à sa mort, puisque c'est à ces deux amis qu'en mourant il recommanda ses fils. Voilà donc les deux noms qu'il fallait citer à la place des deux autres.

Jacopo di Casentino paraît avoir été, à tout prendre, un peintre assez médiocre, et dont le mérite se bornait apparemment à une certaine facilité d'exécution et à une imitation servile des types et de la manière de son maître. Vasari, dans la vie qu'il écrit de cet artiste, en dit beaucoup de bien ; mais il infirme lui-même ces éloges, en disant, au commencement de la vie de Spinello Aretino, qu'avant d'avoir atteint l'âge de vingt ans, il dépassa *de beaucoup* son vieux maître Jacopo di Casentino. Il n'en est pas de même de Giovanni da Milano ou *da Melano*, comme il écrit lui-même son nom sur une *Pietà* conservée à l'Académie de Florence. Vasari a consacré à cet artiste quelques lignes seulement à la fin de la vie de Taddeo Gaddi, et c'est bien là la principale cause de l'oubli immérité dans lequel est resté jusqu'à ce jour cet artiste remarquable, dont le nom, suivant l'expression de Rumohr, serait dans toutes les bouches si le biographe avait eu sur lui assez de renseignements pour en composer une vie. Au reste, le simple fait rapporté par Vasari, que Taddeo Gaddi, en mourant, recommanda ses fils à Jacopo di Casentino pour diriger leur conduite, et à Giovanni da Milano pour les initier à l'art, prouve évidemment la supériorité de ce dernier comme artiste. Mais ce qui, de toute manière, est plus important pour nous que cette anecdote contestable ; — elle est du moins en contradiction manifeste avec les dates 1346 et 1348 que Vasari assigne à quelques-uns des ouvrages d'Angelo Gaddi, — ce sont les peintures de Gio. da Milano qui nous restent : le Christ mort entre les bras de sa mère (*Pietà*), tableau mentionné plus haut, daté de 1365, et dont Rosini (t. II, pag. 112) a donné une gravure au trait. Ensuite dix figures de saints,

Digitized by Google

plus de demi-nature, et d'autres figures de petite dimension, fragments d'un grand tableau d'autel, aujourd'hui à l'église d'Ognisanti de Florence, œuvre qui m'a laissé une impression profonde ; enfin la plus importante de ses créations, la Vie de la Vierge dans l'église inférieure de Saint-François d'Assise. Rumohr, qui a été le premier à diriger l'attention sur ces ouvrages d'un artiste à peu près ignoré aujourd'hui encore, en donne des descriptions détaillées, accompagnées des réflexions les plus judicieuses. Il reconnaît dans tous ces ouvrages un mérite si éminent sous le rapport de l'expression, de la science du dessin, de l'étude du nu, de la grâce dans les mouvements, de la délicatesse et de la beauté de l'exécution, qu'il n'hésite pas à placer ce maître parmi ceux qui ont la gloire d'avoir donné un nouvel essor à l'art et d'avoir devancé leur époque.

GAROFOLO (Benvenuto Tisio da).

Il fut élève successivement de Domenico Panetti, à Ferrare ; de Niccolo Soriani et de Boccacio Boccacino, à Crémone ; de Gio. Baldini, Florentin, à Rome ; de Lorenzo Costa, à Mantoue, et finit par se perfectionner sous Raphaël qui l'employa pendant quelque temps.

Il signe son nom tantôt *Garofolo*, tantôt *Garofalo*.

Baruffaldi communique une lettre écrite par Boccacino à Pietro, le père de Garofolo, et datée de Crémone, 29 janvier 1499. Cette lettre, fort curieuse, nous apprend que, le 3 janvier de la même année, Niccolò Soriani, le beau-père du vieux Pietro, étant mort, le jeune *Benvegnù* avait tout à coup abandonné le travail, et avait même entièrement disparu depuis dix jours. Boccacino le suppose parti pour Rome. — Il était effectivement allé à Rome, mais il n'y resta pas longtemps ; il parcourut l'Italie, s'arrêta à Bologne, où il resta deux ans avec Lorenzo Costa (qui n'était pas à Mantoue, comme le disent par erreur Lanzi et le Livret) ; enfin, il retourna à Rome, déjà maître à cette époque ; car en 1508, lorsque Raphaël arriva à Rome, Garofolo avait vingt-sept ans.

Depuis le commencement de l'année 1550, Garofolo était resté aveugle, après avoir déjà perdu l'œil droit, à cinquante ans, en 1531.

Il ne faut pas confondre ce peintre avec un de ses parents nommé Gio. Battista Benvenuti, surnommé l'Ortolano, qui imita sa manière...

Digitized by Google

Le meilleur élève de Garofolo est Girolamo Carpi, excellent imitateur de sa manière, qui, plus tard, s'appliqua à l'étude de Raphaël, du Parmesan, et surtout du Corrége.

Lanzi pense qu'il faut attribuer à Panetti beaucoup de petits tableaux qu'on donne à Garofolo, et qui ne sont pas signés avec l'œillet.

A ce compte, le Musée ne pourrait pas se flatter de posséder un seul Garofolo bien authentique, à moins qu'on ne veuille toujours retenir pour tels les deux portraits d'homme qui sont pourvus du bienheureux œillet, comme le sont des milliers de portraits du quinzième et du seizième siècle!

203. Ce tableau vient de l'église de la *Madonna di Galiera*, à Bologne. (La *Notice de l'an* VI l'appelle, par erreur, Madona di Galeria.)

206. Est donné au Dosso par la *Notice de l'an* VI.

207. Ce portrait est attribué à Quintin Metsys par M. Waagen.

M. Waagen, *sans affirmer positivement que ce tableau est de Q. Metsys*, trouve que par le rendu des formes, par le dessin sévère et par le ton rougeâtre des chairs, il ressemble à ce maître plus qu'à tout autre; et en cela je trouve qu'il a parfaitement raison. Le dessin des mains indique, à lui seul, le style du vieux maréchal d'Anvers. Quant au modelé de la tête, l'état du tableau ne permet guère d'en juger, malheureusement; mais le paysage et certains détails tout à fait caractéristiques me semblent confirmer l'opinion de M. Waagen. La petite figure du pêcheur à la ligne, coiffé d'un large chapeau de paille, est comme la signature de Q. Metsys; le même chapeau se retrouve, dans le tableau du Joaillier pesant des pièces d'or, sur la tête de l'un des deux hommes qu'on aperçoit dans le lointain par la porte ouverte : l'exécution, la couleur et la manière dont est éclairée la figure du pêcheur par le moyen de petites touches isolées, est exactement la même comme dans l'homme dont la partie supérieure se reproduit dans le miroir (au n° 566 de l'ancien catalogue, le tableau du Joaillier).

Digitized by Google

Attribué à Holbein par M. Waagen. L'exécution ressemble en effet beaucoup à celle du portrait de ce maître, n° ...

Ici la justesse de l'attribution de M. W. saute aux yeux, et il faudrait, selon moi, placer sans hésiter ce portrait à l'œillet dans l'école allemande, sous le nom de Hans Holbein le jeune ; en faisant, bien entendu, entièrement disparaître le nom de Garofolo qui, appliqué à ce portrait, est une véritable et double dérision. M. Waagen, au reste, ne se borne pas à nommer Holbein, il fixe même l'époque de ce portrait, qui, selon lui, a beaucoup de rapport avec le portrait de l'astronome Nic. Kratzer, le plus beau de ceux que le Musée possède, et qui appartient au meilleur temps du maître (1528).

GASPRE ou **GUASPRE POUSSIN (Gasparo Dughet**, *dit*).

Félibien se sert d'une expression assez piquante en parlant des paysages de ce maître : « On pourrait même dire de quelques-uns, » dit-il, « que c'étoit les *restes des festins du Poussin*, » expression par laquelle il entend faire un grand éloge, car il ajoute : « Comme on a dit autrefois des Tragedies d'Euripides que c'étoit les restes des festins d'Homère. »

209. Je prendrai la liberté de demander à M. le conservateur de la peinture, pourquoi, ayant placé le Guaspre parmi les maîtres italiens, il ne donne pas accès dans la galerie des Italiens à ce beau paysage, le seul tableau important que le Musée possède de ce grand paysagiste, et qui, dans tous les cas, est une œuvre trop capitale pour ne servir qu'à remplir une place obscure entre deux croisées, dans la nouvelle salle provisoire consacrée au Poussin.

212-213. Ces deux toiles données au Guaspre enrichissent le catalogue, mais non point le Musée dont elles sont indignes. Cependant, si on voulait les exposer sous le nom qui leur convient, ces peintures serviraient au moins à faire connaître un artiste qu'on entend bien rarement nommer à Paris, mais qui est connu à Rome, malgré les efforts que l'on y fait pour faire passer sous le nom de Gaspre ses meilleures productions. Cet artiste est *Tempestino ;* — on ignore les circonstances de sa vie et jusqu'à

Digitized by Google

son vrai nom; on sait seulement qu'il était l'élève et le beau-frère de *Tempesta* (Pierre Molyn). Sa manière est parfaitement caractérisée par le mélange des styles de Salvator Rosa et de Gaspre Poussin; par les figures dans le goût de Salvator; par les masses de brun dans les premiers plans, et surtout par la crudité des ciels et des fonds.

GENNARI (Cesare), *né à Cento en* 1641 *ou* 1642, *mort en* 1688.

Né à Bologne en 1641 (*voy.* Luigi Crespi, *Felsina pittrice*, p. 175), il mourut le 12 février 1688, à l'âge de quarante-sept ans.

Il fut neveu et élève du Guerchin, dont il imita la manière au point de tromper souvent les connaisseurs les plus exercés.

N'oublions pas que, dans ces éloges des biographes contemporains, il y a toujours quelque exagération: quant aux Gennari, par exemple, leurs meilleures productions se distinguent encore de celles du maître par un empâtement moins solide, par un ton de couleur moins vigoureux, et par un relief plus faible.

Son frère aîné, Benedetto, se forma à la même école; après la mort de son oncle, dont il tenait la maison, il passa en Angleterre....

Benedetto Gennari le jeune quitta Bologne cinq ans et six mois après la mort de son oncle. — Crespi donne les dates précises de toutes les époques marquantes de sa vie, — poussé par le désir de voir Louis XIV et sa brillante cour. Il resta près de deux ans et demi à Paris avant d'aller à Londres, et en revenant de l'Angleterre il s'y arrêta de nouveau. Il y peignit, au dire de Crespi, un grand nombre de tableaux, entre autres le portrait du duc d'Orléans. — Ce n'est pas Benedetto qui « tenait la maison de son oncle, » mais bien Paolo-Antonio Barbieri, le frère du Guerchin, qui mourut en 1649 et auquel succéda alors Ercole Gennari, l'oncle de Benedetto. Benedetto lui-même n'avait à cette époque que seize ans. *Voy.* Malvasia, *Felsina pittrice*, P. IV, p. 376.

Il y eut encore plusieurs Gennari: Ercole et Bartolommeo, frères des précédents et imitateurs du Guerchin; Benedetto Gennari, surnommé l'Ancien,

Digitized by Google

leur père et beau-frère du Guerchin, dont il fut le maître; enfin Giovan-Battista Gennari, vraisemblablement frère de ce dernier. Tous furent des imitateurs habiles du Guerchin.

Ici il y a encore confusion : Ercole et Bartolommeo ne sont pas les frères de Benedetto et de Cesare ; ils sont les *fils de Benedetto*, qui ne fut pas le beau-frère du Guerchin. C'est *Ercole*, second fils de Benedetto Gennari, l'ancien, qui, ayant abandonné la chirurgie pour la peinture, fit des progrès rapides sous la direction du Guerchin et *épousa sa sœur* Lucia, qui lui donna ses deux fils, *Benedetto le jeune* et *Cesare*, le sujet de cet article. On ne peut pas compter parmi les imitateurs du Guerchin Giov. Batt. Gennari, qui florissait de 1598 à 1607, ni même Benedetto l'ancien, le *maître* du Guerchin, qui mourut en 1610 (ou peu après). A leur place on pourrait citer encore Carlo Gennari et Francesco Gennari, qui vivaient tous les deux dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, et dont le premier surtout (Carlo) resta toujours attaché au style du Guerchin.

GENTILE (Bartolommeo di) dit **Urbino**....

Au lieu de dit Urbino, lisez : *da* Urbino, d'Urbino.

Gentile était probablement le nom de son père plutôt que celui de son maître. C'est aussi l'avis de Zani.

GENTILESCHI (Orasio Lomi, *dit*), *né à Pise en* 1563, *mort en Angleterre vers* 1646.

Lisez : Orazio; né à Pise le 9 juillet (1563, *style pisan*,) 1562, mort en 1646.

Elève de son frère aîné, Aurelio Lomi, il reçut ensuite les conseils d'Augustin Tassi, qu'il aida quelquefois dans ses travaux.

Après avoir appris, dit Morrona (*Pisa illustrata*), les éléments de l'art de Baccio, son oncle (et on pourrait ajouter, d'après Lanzi, *probablement* de son frère Aurelio), son père Giov. Batt. Lomi l'envoya à dix-sept ans à Rome, pour s'y perfectionner. C'est par l'étude des chefs-d'œuvre qu'il eut occasion d'y voir qu'il se forma, et non point par les conseils de Tassi, *qui avait alors treize ans*. Plus tard, il se lia avec le Tassi d'une étroite

Digitized by Google

amitié. Passeri raconte que le Tassi fut accusé d'avoir séduit la fille d'Orazio, *Artemisia*, née en 1590, et que sur cette accusation il fut jeté en prison et mis à la question. Le fils d'Orazio, *Francesco*, qui se consacra aussi à la peinture, mourut jeune.

« La manière de peindre d'Orazio Gentileschi est large et vigoureuse, et son ton de couleur ne peut guère être meilleur. Quant à son goût de dessin, il est pauvre. » (Mariette.)

217. Ce tableau était placé à Versailles, dans l'Œil-de-Bœuf. C'est ce même tableau que Sandrart décrit dans la vie de Gentileschi. Il fut peint en Angleterre pour le roi Charles Ier, après la mort duquel il passa en France.

GHIRLANDAJO *ou* **GRILLANDAJO** (**Benedetto Corradi del**), *né en* 1458, *mort vers* 1497, *à l'âge de* 50 *ans....*

Il était le troisième fils de Tommaso Corradi, orfèvre florentin, qui dut son surnom de Ghirlandajo à la vogue d'un bijou de son invention.....

Curradi (et non Corradi) était le nom de son grand-père, et ne fut jamais celui de la famille. C'est une erreur commise par del Migliore et par l'Orlandi, et répétée par Lanzi. Le vrai nom de famille des Ghirlandaj était *Bigordi;* l'*arrière*-grand-père de Currado, père de Tommaso, s'appelait *Ridolfo Bigordi.* Dans une des célèbres fresques du chœur de *Santa-Maria Novella,* peintes par *Domenico* Grillandajo, celle où est représentée la naissance de la Vierge, on lit dans le premier des trois rectangles qui font partie des ornements du lit, le nom : BIGHORDI; dans le troisième on trouve écrit : GRILLANDAI.

Benedetto ne mourut pas en 1497, car en 1498 il remplaça son frère Domenico, mort récemment, et devint, en son lieu, le chef de la famille; mais il mourut peu de temps après, car en 1499 sa veuve Diamante se remaria et donna le jour au célèbre historien *Benedetto Varchi.* Mais en supposant qu'il naquit en 1458 et qu'il mourut vers 1497, comment peut-il être *mort à cinquante ans?*

D'après ce que nous venons de dire, le père des Ghirlandaj ne s'appelle pas Tommaso Corradi, mais *Tommaso di Currado.* Dans sa *déclaration des biens* de 1480, il prend le nom de « *Tommaso di Currado di doffo Bighordi*, SENSALE. » Il avait alors cinquante-huit ans.

Digitized by Google

« Benedetto a vingt-deux ans, a été peintre en miniature; abandonne l'art pour cause de faiblesse de la vue; dessine quand il veut, pour peindre. » (*Era miniatore, lascia l'arte per impedimento della vista, disegnia quando vuo per dipignere.*) — Nous voyons par les termes de cette déclaration qu'en 1480 Tommaso était courtier (*sensale*); il est très-possible cependant qu'il ait commencé par être orfévre.

L'invention du bijou dont il aurait tiré son surnom est encore une fable. Ces bijoux, couronnes ou ornements d'or et d'argent, que les jeunes filles avaient l'habitude de porter sur la tête, étaient connus des siècles avant Tommaso di Currado, puisqu'on les voit dans les plus anciennes peintures, et que les lois somptuaires du quatorzième siècle en font déjà mention. Tommaso fut nommé del Grillandajo apparemment parce qu'il *vendait* ces sortes de couronnes, ou plutôt parce que *son père* avait exercé ce commerce.

Benedetto, pour échapper aux persécutions auxquelles il était en butte de la part de son frère Domenico, jaloux de sa réputation, passa en France, y fit fortune, et ne revint que plus tard jouir dans sa patrie des biens qu'il avait amassés à l'étranger.

Je me demande ce qui a pu déterminer M. V. à écrire cette phrase, dont la moitié, celle qui contient un renseignement historique concernant Benedetto, est utile et exacte; dont l'autre moitié, quand bien même les faits reprochés à Domenico seraient parfaitement prouvés, était tout aussi bonne à supprimer qu'à raconter. Mais Vasari rapporte de Domenico Ghirl. plusieurs traits de désintéressement, de bonté de cœur, de douceur de mœurs, d'application infatigable au travail; il montre les trois frères vivant dans la plus parfaite union et travaillant ensemble; il présente David et Benedetto, ainsi que leur neveu Ridolfo, rendant les derniers devoirs au frère et au père, « avec beaucoup de larmes et de douloureux soupirs, » et achevant ce que la mort prématurée de Domenico avait interrompu. M. V. trouve-t-il ce récit invraisemblable, contradictoire, peu digne de foi? Qu'il jette donc un regard sur le *Christ conduit au supplice*, qu'il fasse la comparaison entre cette peinture dure et grossière et la ravissante

Digitized by Google

création de Domenico qui lui fait pendant dans la première salle du Musée, et qu'il décide de quel côté est l'invraisemblance. En supposant que l'attribution du n. 219 soit exacte, Domenico n'aurait-il pas été le plus aveugle des hommes comme il serait le plus mauvais des frères, s'il avait pu persécuter un rival si peu dangereux et jalouser une renommée qui n'est qu'une pure supposition? Trouvons-nous dans les historiens une indication qui donnât lieu de croire qu'à aucune époque de sa vie Benedetto Ghirlandajo jouit d'une certaine réputation? D'ailleurs Domenico n'avait-il pas neuf ans de plus que Benedetto; ce dernier ne s'est-il pas presque toujours contenté de travailler sous la direction de son frère aîné? Son labeur, ainsi que celui de David, n'est-il pas fondu en entier dans les vastes et admirables fresques dont Domenico orna tant d'églises à Florence et ailleurs? — Au surplus, ce que Asc. Condivi dans sa vie de *Michel-Ange* n'avance qu'en hésitant et raconte avec beaucoup de modération, le rejetant sur des *on dit*, « comme quelques-uns veulent, » — « on prétend, » — « il eut la réputation d'être quelque peu jaloux (*invidiosetto*), » le tout d'ailleurs pour la plus grande gloire de Michel-Ange, et pour prouver que ce grand homme ne reçut de son maître aucun secours ni conseil pour avancer dans son art; — ce que le même auteur, à la fin de sa période, rétracte pour ainsi dire lui-même en ajoutant :... « quoique Michel-Angelo ne s'en plaigne pas, et que, loin de là, il vante Domenico pour l'art aussi bien que pour le caractère » (*e nell' arte e ne' costumi*); enfin, ce que Vasari, dans sa 2e édition, au commencement de la vie de Michel-Ange, rejette de toute la force de ses convictions, en invoquant le témoignage de son vieux ami, le grand élève du Ghirlandajo, — pourquoi M. V. se plaît-il à le rapporter d'une manière qui ne laisse aucun doute, et en se servant des expressions les plus fortes, expressions qui ne se trouvent ni dans Condivi, ni dans aucun autre auteur que je connaisse?

GHIRLANDAJO (Domenico... del)..., *né en* 1451, *mort en* 1495....

Son père déclare en 1480 que *Domenicho* a trente et

Digitized by Google

un ans, qu'il est peintre, sans demeure fixe; Mona *Chostanza*, sa femme, avait alors dix-neuf ans.

Domenico était donc né en 1449.

Domenico étant mort et *les biens de la famille partagés*, « benedetto di tommaso di churado di doffo bichordi » se substitue au père en 1498. Il déclare posséder à Florence une maison qu'il habite. « davit di tomaso di churrado bichordi, peintre, a loué (1498) une maison avec dépendances et a loué un atelier (*bottegha*) où il fait le peintre, etc. »

En 1480, lorsque le père fait sa *déclaration*, « davitte » avait vingt ans; « il aide ledit Domenico. » Tommaso eut en tout huit enfants; Domenico en eut neuf; Ridolfo Ghirlandajo quinze; Alessandro, le fils de Ridolfo, en eut onze.

On prétend que la jalousie qui lui fit éloigner son frère de Florence, le poussa à conseiller au Buonarroti de se consacrer exclusivement à la sculpture.

Nous voilà de nouveau sur le chapitre de la basse jalousie de Domenico Ghirlandajo. J'ignore où peut être puisé ce nouveau trait; ce n'est, à ce que je crois, ni dans Condivi, ni dans Vasari. Je ne le découvre pas même dans la vie de Michel-Ange, par l'abbé Hauchecorne, qui a cependant reproduit les reproches que Condivi fait à notre artiste. Quoi qu'il en soit, quand on lit dans les biographies de Buonarroti la manière dont cet enfant de génie fut amené à faire de la sculpture; quand on réfléchit à l'impuissance de toute action extérieure, de toute contrainte, sur des caractères de la trempe de celui-ci; quand on se rappelle enfin que Michel-Ange disait lui-même qu'il avait sucé l'amour de la sculpture avec le lait de sa nourrice, femme et fille de tailleurs de pierres : on sent l'entière invraisemblance et le néant de cette accusation, qu'il fallait rejeter avec dédain et laisser dans un oubli mérité.

220. Musée Napoléon. « Domenico commença pour l'église de Castello une Visitation de la Vierge terminée ensuite par ses frères David et Benedetto, où l'on remarque des têtes de femme fort belles et très-gracieuses. » (VASARI.)

Ce tableau entra au musée Napoléon en 1812. Pour

Digitized by Google

Castello, lisez *Cestello*, l'église appelée plus tard *Santa-Maria degli Angioli*, aujourd'hui *Santa-Maria Maddalena dei Pazzi*, à Florence. — La part des deux frères, en admettant que Vasari soit bien informé, doit se réduire aux draperies ou à quelque autre détail peu important, comme M. Waagen l'a déjà fait observer.

GHIRLANDAJO (Ridolfo... del), né... en 1485, mort en 1560.
Fils de Domenico; il perdit son père à l'âge de dix ans... Il eut un grand nombre d'élèves, parmi lesquels Perino del Vaga est le plus célèbre.

Ridolfo naquit en 1482; il perdit son père à l'âge de seize ans. Dans la « *déclaration* » de 1498 il figure comme « héritier de Domenico di Tomaso di Churado Bigordi. » En 1511 il était marié; en 1534 il fait sa dernière apparition; à cette époque il était riche. Il eut quinze enfants de deux femmes.

Michele, appelé *Michele di Ridolfo*, fut son élève préféré et le compagnon de tous ses travaux.

221. D'après la date de MDIIII mise au bas de ce tableau, Ridolfo avait dix-neuf ans quand il exécuta cet ouvrage.

D'après ce que nous venons de dire, il avait trois ans de plus.

GHIRLANDAJO (école des).
222. Ce tableau, placé autrefois dans l'église Saint Louis-des-Français, à Rome, est attribué sur les inventaires de l'Empire et de la Restauration à *Domenico Ghirlandajo*.

Ce tableau ne ressemble guère au style de Ghirlandajo ou de son école; il a au contraire le plus grand rapport avec l'école de Verocchio, et notamment avec le style de dessin, les formes et le modelé de Lorenzo di Credi. Rien n'empêcherait donc de l'attribuer à ce maître, n'était la dureté de l'exécution et une certaine crudité dans la couleur, dont le ton est d'ailleurs sombre. Je le croirais plutôt l'œuvre de quelque autre élève de Verocchio, trahissant la jeunesse de l'auteur par les pénibles efforts qu'il fit sous la direction et à l'exemple du maître, pour exprimer le relief, en d'autres termes, pour donner au corps humain et à ses membres l'apparence de la rondeur.

GIORDANO (Luca), *né à Naples en* 1632, *mort en* 1705, *et selon Domenici, en* 1704.

Digitized by Google

Ce détail, de bien peu d'importance d'ailleurs, est complétement erroné. M. V. peut aisément s'en convaincre en relisant l'article *Luca Giordano* dans la table alphabétique des peintres, à la fin de l'*Histoire* de Lanzi. C'est Conca qui donne l'année 1704. « Luca Giordano rendit l'âme à son Créateur *le 12 janvier* 1705, *à sept heures de nuit.* » Voilà ce qu'on lit dans Dominici, t. III, p. 452.

Sa manière expéditive lui fit donner le surnom de *fa presto.* On le croit fils de Jean Jordaens de Delf...

Ce qui lui fit donner le surnom de *Fa presto*, ce sont plutôt les exhortations continuelles de son père, qui tirait profit de ses travaux, et qui lui criait à tout moment : *Luca, fa presto.* Ce père de Luca était un peintre médiocre, nommé Antonio Giordano, comme nous l'apprend Dominici, qui a parfaitement connu le fils, et qui indique même l'endroit où le père avait sa *bottega.* Il est donc difficile de comprendre comment Luca aurait pu être le fils de Jean Jordaens de Delft, le même qui en Italie fut appelé *Potlepel*, et qui, né en 1616, n'avait que seize ans de plus que Luca. C'est Houbraken qui s'est mis en tête, dans un intérêt d'amour-propre national, — car Luca Giordano était le grand artiste du siècle! — de suggérer qu'il était le fils de Hans Jordaens. Le consciencieux Füssli, dans son *Dictionnaire des artistes*, rapporte cette opinion extravagante, mais sans se donner la peine de la réfuter, et aucun autre auteur n'y a fait attention.

On a appliqué à Luca Giordano ce qu'on avait déjà dit du Tintoret, que ce peintre avait trois pinceaux différents : le pinceau d'or, celui d'argent et celui de plomb. L'un et l'autre, ils ont malheureusement trop souvent employé le dernier, le pinceau de plomb.

On a de Luca Giordano une demi-douzaine de gravures à l'eau-forte, faites avec esprit et facilité.

GIORGION (attribué au).

229. Ce portrait est évidemment postérieur à l'époque du Giorgion : jamais d'ailleurs ce maître n'est aussi gris dans l'harmonie générale de ses tableaux. Mieux vaudrait assurément le donner au *vieux Palme.*

Digitized by Google

GIOTTO di Bondonne di Vespignano, *peintre, sculpteur, architecte, né à la villa de Vespignano, près de Florence, en 1276, mort en 1336.*

Giotto (fils de *Bondone*) (non Bondonne) naquit dans un lieu appelé Colle, dans la commune de Vespignano.

Il était aussi poëte, comme le prouve la *Chançon Giotti pintori di Florentia sopra la povertà*, communiquée pour la première fois par le baron Rumohr (*Italienische Forschungen*, t. II, p. 51), qui la découvrit dans la bibliothèque *Laurentiana*. Ce morceau de poésie abonde en belles et nobles pensées revêtues d'une riche forme poétique, et il se distingue surtout par ce sens juste et droit qui était un des principaux traits du caractère de Giotto.

Ce grand artiste mourut le 8 janvier 1336, comme on lit dans la chronique de Villani, auteur contemporain de Giotto, lib. XI, cap. 12.

230. De la sacristie de Saint-François à Pise, ce tableau fut transporté à San-Niccolà, et de là dans la grande chapelle du Campo-Santo, où Morrona le trouva en assez mauvais état, et découvrit la signature sur le cadre.

GOBBO DE' CARRACCI (Pietro Paolo Bonzi, *dit* **il)**, *né à Cortone vers* 1575, *mort en* 1665, *âgé de* 60 *ans.....*

1665 est évidemment une faute d'impression, pour 1635. J'ignore, du reste, où M. V. a pris ces dates; mais on peut douter de leur exactitude : Baglione dit seulement que cet artiste mourut à soixante ans sous le pontificat d'Urbain VIII (1623-1644); et comme Malvasia le dit expressément élève de Gio. Batt. Viola, paysagiste, né le 16 juin 1576, il est probable que le Gobbo était plus jeune.

Lanzi fait tort à notre artiste en l'appelant *paysagiste médiocre*. Il semble n'avoir jamais vu de paysage du *Gobbo*, et avoir ignoré qu'Ann. Carrache et le Dominiquin se plaisaient à orner ses paysages de leurs figures. J'en connais un dans la collection d'un amateur de Paris, où le Dominiquin a peint l'histoire de Diane et de la nymphe Callisto, et a même écrit son nom : *D. Zampieri*.

GOZZOLI (Benozzo), *né à Florence en* 1400, *mort à Pise en* 1478, *âgé de* 78 *ans.*

Digitized by Google

Il fut élève de Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Le nombre infini de peintures qu'il exécuta en deux ans, dans le Campo-Santo, à Pise, lui a mérité au milieu de ce monument un tombeau que les Pisans lui élevèrent à leurs frais.....

Dans les documents, le nom de cet artiste est toujours *Benozzo di Lese*, et *Benozzo di Lese di Sandro;* lui-même signe constamment *Benotius* ou *Benozius Florentinus*, *de Florentia;* et Vasari lui-même ne le désigne par le nom de *Gozzoli* que dans la seconde édition de son ouvrage. Ce nom paraît donc d'origine plus moderne.

Il résulte de la *déclaration* de son père que Benozzo *naquit en* 1424. (*Voy.* Gaye, *Carteggio*, t. I, p. 271 *et suiv.;* Vasari, *édit.* 1848, t. IV, p. 184.) « Il travailla aussi, quand il était jeune homme (*giovanetto*), dans l'église paroissiale de San-Gimignano, à l'autel de Saint-Sébastien, etc., etc. » Ce sont les paroles de Vasari. Or, ces peintures existent encore, et on lit au-dessous du sujet principal, le martyre de saint Sébastien, l'inscription suivante : AD LAVDEM GLORIOSISSIMI ATHLETI SANCTI SEBASTIANI HOC OPVS CONSTRVCTVM FVIT DIE XVII IANVARII M.CCCC.LXV. BENOTIVS FLORENTINVS PINXIT. — L'artiste avait alors quarante ou quarante et un ans; d'après le calcul de Vasari, il aurait été un « jeune homme » de soixante-quatre à soixante-cinq ans! — Vasari dit qu'en mourant il laissa sa maison *à sa fille;* mais il résulte des documents publiés par Gaye, *Carteggio*, t. I, p. 272, que Benozzo eut *cinq fils et deux filles*, dont les noms sont connus. Les ouvrages de Benozzo, principalement les peintures à fresque, ne sont pas rares en Italie. On en trouve à Florence, à Pise, à Montefalco, à San-Gemignano, à Pérouse, la plupart signés. On y lit les dates de 1450, 1452, 1456, 1465, 1466; mais il n'en est point qui remontent au delà de 1450. Dans ces premiers ouvrages, datés de 1450 et 1452, qui ornent les églises de *San-Fortunato* et de *San-Francesco* à Montefalco, on trouve encore les allures timides de l'élève et une imitation étroite du Fiesole, son maître; imitation remplie d'ailleurs de charme. Toutes ces circonstances s'accordent avec l'âge de vingt-six ans que Benozzo avait en 1450.

Benozzo mourut probablement en 1484 (1485, *style*

Digitized by Google

pisan); mais il est certain qu'il ne mourut pas avant. C'est dans cette année, au mois de mai, qu'il termina ses peintures au Campo-Santo de Pise, par l'histoire de la reine de Saba visitant Salomon. C'est ce qui résulte des documents publiés par Ciampi, dans son ouvrage : *Sagrestia de' begli arredi.*

L'inscription du tombeau que les Pisans élevèrent à Benozzo dans le Campo-Santo, et qui porte la date de 1478, a induit en erreur Vasari et les autres biographes après lui. Cette date n'indique point l'année de la mort de l'artiste, elle se rapporte seulement à la donation. « *Hunc* (tumulum) *Sibi Pisanorum Donavit Humanitas.* 1478. »

Ciampi rapporte un document qui prouve que les peintures du Campo-Santo occupèrent l'artiste pendant *seize années.* La tradition suivant laquelle Benozzo aurait exécuté en deux ans (!) les *vingt-quatre sujets* qu'il a peints dans cet endroit, n'a donc d'autre fondement que l'imagination populaire, toujours éprise du merveilleux.

L'artiste reçut pour payement total de ce vaste ouvrage la somme de 9,533 *livres pisanes.*

233. Vasari s'est probablement trompé en désignant Sixte IV pour le pape représenté. Lorsque le pontife commença à régner en 1471, Benozzo avait déjà soixante et onze ans. D'ailleurs, la tête du pape n'a aucun rapport avec le portrait de Sixte IV, peint dans le tableau de Gio. Massone décrit sous le numéro 325...

Ici, que M. V. me permette de le lui dire, je trouve que sa critique procède un peu légèrement. En effet, qu'est-ce qui pouvait empêcher Benozzo de peindre, à soixante et onze ans, le portrait de Sixte IV? En admettant la date de sa mort, donnée par M. V., 1478, l'artiste aurait encore vécu sept ans sous le pontificat de Sixte IV, et par conséquent il avait le temps de peindre ce tableau. Mais, d'après ce que nous avons dit, Benozzo n'avait en 1471 que *quarante-sept* ans. Il vint à Pise en 1468 (*style pisan*). Le 1er janvier 1469, il lui fut payé la somme de 313 *lire* et 6 *soldi* « pour la première histoire qu'il a faite (au Campo-Santo), où Noé fait cueillir le raisin et où il s'enivre. » Ceci est prouvé par les documents que Ciampi a découverts et communiqués. Il resta à Pise, selon toute apparence, jusqu'à l'é-

Digitized by Google

poque de sa mort, 1484; par conséquent, pendant tout le pontificat de Sixte IV, qui mourut, lui aussi, en 1484. Qu'est-ce qui s'oppose donc à ce que ce soit lui que Benozzo a représenté? Je dirais plus : en supposant que Vasari n'eût pas nommé Sixte IV, je ne pense pas qu'en pesant les autres circonstances de son récit et les probabilités historiques, on aurait jamais songé à un autre pape que Sixte IV. Quant au rapport entre les deux portraits, personne n'ignore combien c'est chose difficile à juger. On connaît le magnifique monument de Sixte IV, dans la chapelle du Sacrement, à Saint-Pierre de Rome, où Antonio Pollaiolo a représenté le pontife couché sur un socle richement orné; on peut en voir la gravure dans le vol. I de la *Basilica vaticana illustrata*. Or, en comparant le Sixte IV de Pollaiolo à celui de Benozzo et à celui de Massone, qui sait si l'on ne serait pas tenté d'y voir trois personnages différents! Au reste, admettons que le portrait de Benozzo ne ressemble pas à celui de Massone, où est la preuve qu'il ne ressemblait pas à l'original et que les traits de Sixte IV ne se trouvent réellement reproduits que par Massone? M. V. a-t-il oublié ce qu'il dit en parlant du n° 325, le retable de Massone? Ce tableau ne fut exécuté que vers 1490, c'est-à-dire *après la mort* du pontife; donc son portrait n'a pu être peint d'après nature, tandis que le tableau de Benozzo est incontestablement peint du vivant du pape. Donc s'il fallait opter pour l'un des deux portraits, ce serait encore à celui de Benozzo qu'on donnerait la préférence.

Après le n° 233, il faudrait placer un renvoi pour Grimaldi, le *Bolognese*.

GUERCHIN (Gio. Francesco Barbieri, *dit* **le),** *né à Cento en* 1590, *mort en* 1666.

Gio. Fr. Barbieri, detto *il Guercino* (le Louche, parce que, depuis son enfance, il louchait de l'œil droit), naquit le 2 février 1590, et mourut le 22 décembre 1666.

A l'âge de huit ans, dit Malvasia, sans avoir rien appris que par lui-même, il peignit sur la façade de la maison paternelle une image de la *Madone*.

Il fut élève de Cremonini et de Benedetto Gennari dit l'Ancien, peintre de Bologne.

Digitized by Google

Gennari, aussi bien que Cremonini, était de Cento; ce dernier était établi à Bologne.

Guercino avait un frère, Paolo-Antonio, excellent peintre de paysage, d'animaux, de fruits et de fleurs, qui mourut jeune, en 1649, au désespoir de son frère, qui tomba dans une mélancolie profonde.

Le Guerchin forma, outre les Gennari, un grand nombre d'élèves, parmi lesquels on peut citer Fulgenzio Mondini, Sébastiano Bombelli d'Udine et Giov. Bonatti de Ferrare.

241. « Ce tableau vient de la galerie de Modène, où en 1767 il avait été transporté de Sassuolo, maison de plaisance du duc. » *Notice de l'an* VI.

Le numéro 244 vient de la galerie de Modène.

245. Ce tableau est trop faible pour le Guerchin, et doit être donné à son école. Il est d'un ton de couleur triste et sourd, comme on ne le voit jamais dans un tableau original d'un grand maître. Il est, du reste, en très-mauvais état. La draperie qui couvre les épaules de la sainte est, en partie, repeinte et excessivement lourde.

246. Provient de la galerie de l'hôtel de Toulouse.

GUIDE (Guido Reni, *dit* le).

252. *La Purification de la Vierge* vient de la galerie de Modène, et se voyait autrefois dans la cathédrale, première chapelle à droite.

253. Vient d'une église de Modène.

255. *Le Repos de la sainte Famille....* Vente de M. Pasquier, en 1755;—id. de la Live de Jully, en 1770, 5,830 liv.;—id. du prince de Conti, en 1777, 16,000 liv.;—id. Boileau, en 1779, 7,202 liv.;—id. du comte de Merle, en 1784, 15,200 liv. Les connaisseurs ne retrouvent pas dans ce tableau la couleur et l'exécution du Guide. Un autre repos de la Sainte-Famille faisant pendant à celui-ci, n. 396, provenant également du cabinet de M. de la Live, est porté sur les inventaires sous le nom de Pésarese, quoique ayant bien les caractères du style du Guide. Tout porte à croire qu'il y a ici transposition de noms. — Estimation : Emp. 10,000 f.; Rest. 8,000 f.

Rapprochons de cette notice celle que le Livret place à la suite du n. 396.

Gravé à l'eau-forte par le Pésarèse... Ce tableau, avec celui attribué au Guide, numéro 255, faisait partie du cabinet de M. Pasquier... dont la vente eut lieu en 1755. Ils furent vendus ensemble, et figurent ensuite dans les ventes de M. de la Live de Jully (1770), du prince de Conti (1777), de M. Boi-

Digitized by Google

leau (1779) et du comte de Merle (1784). Cette peinture est probablement du Guide, et il y a tout lieu de croire qu'on l'aura confondue avec le Repos de la Sainte-Famille, du même cabinet, attribué au Guide, et dont l'exécution ressemble plutôt à celle du Pésarèse. Voir le n. 255. — Estimation : Emp. 400 f.; Rest. 4,000 f.

Le Pésarèse a gravé les deux tableaux, ce que M. V. a oublié de dire. L'estampe qui rend le n. 255 est beaucoup plus grande et plus belle que celle faite d'après l'autre tableau, n. 396.

Ensuite, pourquoi M. V. ne dit-il pas dans sa première notice, n. 255, que *les deux tableaux furent vendus ensemble*, comme il le dit dans la seconde? Les prix qu'il cite, et dont le plus élevé se monte à 16,000 liv., ne furent pas payés pour le n. 255 seul, mais *pour les deux tableaux*. Dans la vente de M. Pasquier, ils figurent sous les n. 30 et 31, et furent payés 6,002 liv. Si le n. 255 avait été *seul* vendu 16,000 liv. et une autre fois encore 15,200 liv., il faudrait pourtant une grande intrépidité pour croire qu'il est du Pésarèse.

Au reste, par cette vente simultanée, nous sommes privés des arguments que sans cela on pourrait déduire des prix obtenus dans les ventes par ces deux tableaux. Il en est de même des éloges que P. Rémy fait des deux tableaux réunis, dans les catalogues des ventes la Live de Jully et prince de Conti. Il les dit « connus et estimés du plus précieux dessin, du plus beau coloris et du meilleur *faire* des deux maîtres; ils ont le suffrage unanime de tous les connaisseurs, etc. » Cependant, dans la vente Pasquier, il avait dit, en parlant du n. 396 : « Ce tableau est de la bonne touche du maître. Il vient du cabinet de M. Devaux. » Et en parlant du n. 255, il dit : « Ce tableau, qui est très-connu, vient du cabinet de M. Hèze, Anglais, qui s'en défit en faveur de M. Pasquier. Il ne contribuait pas peu à faire l'ornement de son cabinet. » Cet expert se serait bien gardé d'en dire autant du Pésarèse; et je mets en fait que, là où les deux tableaux sont réunis, les neuf dixièmes des éloges se rapportent au Guide, n. 255. Jamais aussi le Pésarèse, vendu seul, n'aurait rapporté, je pense, 1,500 liv., lorsqu'on payait les deux 16,000 liv. Les tableaux sont, du reste, bien décrits dans tous les catalogues, et comme l'un est peint sur bois,

Digitized by Google

l'autre sur toile, il n'y a pas de méprise possible. C'est donc uniquement d'après son sentiment et en s'appuyant sur celui des connaisseurs, que M. le conservateur de la peinture se prononce en faveur du n. 396, qui serait le véritable Guide, tandis que le n. 255 serait du Pésarèse. Mais, quels peuvent donc être les connaisseurs qui trouvent la couleur et l'exécution du Pésarèse plutôt que celle du Guide dans ce délicieux tableau (255), plein de charme et plein d'esprit, exécuté avec une verve admirable et d'un ton de couleur frais et argentin qui est en même temps d'une grande finesse et d'une vivacité qui contraste singulièrement avec le ton sourd et maussade de l'insignifiant Pésarèse (396). Il y a même quelque chose, dans le clair-obscur du n. 255, qui rappelle Murillo. La couleur en est transparente, d'un bel empâtement, tandis que le 396 me fait l'effet d'une peinture mince, d'un style de dessin détestable, du moins dans le saint Joseph au second plan, la véritable *charge* du Guide, par une certaine *bravoure* de la touche et une fausse facilité d'exécution. Le seul mérite de ce petit tableau est, selon moi, dans la tête de la Vierge, qui est fort agréable.

En somme, le jugement des prétendus connaisseurs cités par M. V. me semble ici s'être complétement égaré.

258. « Ce tableau vient de l'église de Saint-Pierre des Philippins, à Fano, dont il décorait le maître autel. Il a été gravé et copié plusieurs fois. Le Musée possède la même composition, peinte en petit sur cuivre, dans l'école du Guide, et peut-être de la main de la Sirani. » *Not. de l'an* VII.

264. L'exécution de ce tableau a le plus grand rapport avec celle du Guerchin. On rencontre dans plusieurs galeries des répétitions de ce sujet, entre autres à Dulwich, près de Londres.

271. *L'Enlèvement d'Hélène* a fait partie de la collection du duc de Penthièvre et provient de la galerie de l'hôtel de Toulouse.

GUIDO CAGNACCI, *né à Castel-San-Arcangelo....*

Castel-San-Arcangelo, près de Rimini.

JOSÉPIN (Giuseppe Cesari, *dit* **le)**, *né en* 1560, *au château d'Arpi-*

Digitized by Google

nas, dans la terre de Labour, royaume de Naples; mort octogénaire en 1540. (École napolitaine.)

Cet artiste est connu en Italie sous le nom du *Cavaliere d'Arpino*, parce qu'il était originaire de la *ville* d'*Arpino*, et non pas du château d'Arpinas, comme dit le Livret : *Arpinas* est la forme latine pour : originaire d'Arpino, comme *Urbinas* signifie d'Urbino; et de même qu'on lit : *Raphael Urbinas*, de même aussi le Josépin signe son nom en latin : *Iosephus Arpinas*, en italien *l'Arpinate*. Au reste, Baglione, son élève, affirme qu'il est né à Rome, et que son père seulement était originaire d'Arpino. De toute manière, il appartient plutôt à l'école romaine qu'à l'école de Naples.

Il mourut le 3 juillet 1640, octogénaire suivant les uns, à l'âge de 72 ans suivant les autres.

Elève d'abord de son père peintre d'*ex-voto*, il étudia ensuite sous le cavalier Pomerani.

Pomerani est un nom qu'on chercherait en vain dans les dictionnaires de peintres. M. V. veut sans doute parler du *cavalier* Cristoforo Roncagli, appelé : *delle Pomerancie, il Pomerancio*, que quelques auteurs lui donnent pour maître.— Le Josépin travailla pendant quelque temps avec Giacomo Rocca, élève de Daniel de Volterre, qui lui avait laissé un grand nombre de dessins de Michel-Ange. Dès son enfance, il avait montré des dispositions extraordinaires pour la peinture. Il vint en France en 1600, à l'occasion du mariage de Henri IV avec Marie de Médicis, à la suite du cardinal Aldobrandini. Le roi lui donna l'ordre de Saint-Michel. Suivant Baglione, ce fut Louis XIII qui le décora de cet ordre. Un fait peu connu et qui cependant a de l'intérêt, est rapporté par Mariette dans les notes à l'*Abecedario* d'Orlandi. « Dans les MSS. de Bethune qui sont à la bibliothèque du Roy, » dit Mariette, « il y a une lettre originale du cardinal de Richelieu écrite à la reine et datée du camp de Morienne, *vers le temps de la journée des Duppes*. Le cardinal propose à la Reine le Josépin pour peindre la seconde galerie du Luxembourg, et assure S. Maj. que ce peintre l'exécutera au même prix que le sieur Rébens; c'est ainsi qu'il écrit le nom de ce célèbre artiste. »

Digitized by Google

Le Josépin était, d'un côté, le rival des Carrache et, de l'autre, l'ennemi du Caravage.

Il avait un frère, Bernardino Cesari, qui était surtout copiste habile et imitait parfaitement les dessins de Michel-Ange. Il travaillait presque exclusivement pour son frère, et mourut jeune à Rome, sous le pontificat de Paul V.

276. Ce tableau est regardé par quelques connaisseurs comme l'œuvre d'un artiste habile des Pays-Bas qui étudia Raphaël.

M. Tarral s'est chargé d'apprécier cette observation du Livret; qu'il me soit permis de dire deux mots au sujet de son article. M. Waagen a mal vu ce tableau, et il a tiré une conclusion erronée de prémisses qui par elles-mêmes ne manquent pas de justesse; car il y a certainement du flamand dans l'exécution, et plus encore dans les types vulgaires et les formes peu choisies des figures de ce tableau : cependant dans l'ensemble on ne peut pas méconnaître le style du Cavalier d'Arpino. M. W. a du reste parfaitement et franchement reconnu son erreur, lors de son dernier séjour à Paris, en 1846. M. V. aurait donc mieux fait de supprimer l'observation de M. Waagen, au lieu de la reproduire. Quant à M. Waagen et à son volume *Sur les arts et les artistes à Paris*, qu'on ne s'y méprenne pas : ce livre renferme un trésor de science et de saine critique; il abonde en observations judicieuses, en rectifications d'erreurs invétérées et en véritables découvertes. Il n'est pas exempt de défauts; on compterait jusqu'à une dizaine de méprises qui s'y sont glissées; je le sais : mais où est l'homme, où est le connaisseur assez présomptueux pour se croire à l'abri de pareilles erreurs dans un travail de cette étendue et où le critique rencontre tant de difficultés matérielles, tant de conditions défavorables, tant d'obstacles et d'entraves? Nous en savons quelque chose, nous autres, simples amateurs, qui n'osons pas seulement franchir la rampe pour arriver à déchiffrer une signature! D'ailleurs, et on l'a dit avant moi, M. Waagen se montre savant et connaisseur alors même qu'il se trompe. Il y a peut-être des personnes disposées à trouver que M. W. est trop souvent cité dans le

Digitized by Google

Livret : je ne le pense pas, et je sais des cas où l'on a eu tort de ne pas le citer : mais il y avait un choix à faire, et ce choix exigeait une connaissance intime aussi bien du livre de M. Waagen que des tableaux du Musée.

Quant au tableau de *Diane et Actéon*, il existe, à ma connaissance, une preuve matérielle de la justesse de l'ancienne attribution : c'est une copie exacte de ce tableau, à la gouache, que j'ai vue et revue à Rome, dans une des petites salles du palais Borghèse, et où on lit cette inscription : *Bernardinus Cæsar ab exemplo Josephi fratris Arpinas.*

JULES ROMAIN (Giulio Pippi, *dit*)... *né à Rome en* 1492, *mort en* 1546.

Il mourut à Mantoue, le 5 novembre 1546. Une lettre du cardinal Ercole Gonzaga, adressée à don Ferrante, son frère, datée du 7 novembre 1546, et communiquée par Gaye (*Carteggio*, t. II, p. 501), exprime les regrets les plus vifs au sujet de la perte de « cet homme rare, » de « ce beau génie, » et lui donne des éloges comme « homme de bien et irréprochable devant le monde. »

Élève de Raphaël qui l'institua son principal héritier, il aida son maître dans un grand nombre d'ouvrages, et fut choisi pour terminer ceux qu'il laissa imparfaits. Il passa ensuite au service du duc de Mantoue.....

C'est en automne 1524, après avoir terminé les peintures de la salle de Constantin, que J. Romain vint à Mantoue, amené par le comte Baldassare Castiglione, qui s'était employé, dans l'intérêt du marquis Frédéric de Mantoue, à persuader à l'artiste d'accepter les offres magnifiques du prince.

277. « Jules Romain peignit ce tableau pour la chapelle d'Isabelle Boschetta, dans l'église de Saint-Antoine de Mantoue... »

Cette chapelle de l'église de *Saint-André* (comme il faut lire au lieu de Saint-Antoine) est appelée « la troisième grande chapelle de S. Longino, » dans la *Descrizione delle pitture*, etc., *di Mantova e contorni, da* Giov. Cadioli; *Mant.*, 1763.

278. Je pense que l'on ferait bien de rendre ce tableau à B. Ramenghi, il *Bagnacavallo*, à qui il était autrefois attribué.

Digitized by Google

279. « Ce petit tableau vient de Rome. » *Notice de l'an* VIII.

282. Félibien et Florent le Comte font mention de ce tableau, qui de la collection de Jabach entra dans celle de Louis XIV. Le dessin, de la même grandeur, et attribué à Jules Romain, se trouve dans la collection du Musée. Félibien connaissait ce dessin, si c'est bien réellement le même, chez un amateur qu'il ne nomme pas ; il l'attribue à Raphaël, et le dit « admirablement bien touché. » M. Passavant cite un « beau dessin représentant ce sujet, mais qui n'est que copie, » dans la collection royale d'Angleterre. Raphaël dessina cette belle composition pour son compatriote Ant. Battiferri, premier notaire apostolique, qui la fit peindre par Vincenzo da S. Gemignano sur la façade de sa maison, à Borgo San-Pietro (Rome). Par le choix du sujet, la forge de Vulcain, R. voulut faire allusion au nom de Battiferri. — Rappelons enfin que l'estampe d'Agost. Veneziano, de 1530, porte la légende : RAPH. URB. DVM. VIVERET. INVEN.

LANFRANCO (Giovanni Lanfranco)... *mort en* 1647.

Il mourut à Rome le 29 novembre 1647.

Élève d'Augustin et d'Annibal Carrache, il étudia assidûment les ouvrages de Raphaël et surtout ceux de Michel-Ange qui lui inspirèrent le goût des raccourcis et des figures de proportions colossales...

Elève de Ludovico Carracci autant que d'Annibal et d'Augustin, il étudia surtout et de préférence les ouvrages du *Corrége*. Je présume que M. V. a écrit le *Corrége* à la place de Michel-Ange, et que ce dernier nom s'est glissé là par erreur, car je ne trouve pas qu'il en soit question dans aucun auteur, tandis que tous parlent de l'étude assidue que Lanfranco fit des ouvrages du Corrége, et principalement des coupoles de Parme. *Voy.* Passeri, Bellori, Baldinucci, Fiorillo, Lanzi. « La circonstance qu'il naquit à Parme, » dit le premier de ces auteurs, « fit qu'il conserva toujours dans la mémoire et qu'il eut constamment présents, comme un miroir devant son imagination, les ouvrages du Corrége. » Fiorillo dit à peu près la même chose : « Il s'appliqua principalement à l'étude des ouvrages du Corrége qu'il avait eus sous les

Digitized by Google

yeux depuis son enfance, et qui occupèrent sans cesse et remplirent son imagination ; » et Lanzi écrit : « Quant au Lanfranco, tout le monde convient que dans les vastes compositions compliquées (*opere machinose*) personne, mieux que lui, n'a rendu le grandiose du Corrége. »

LAURI (Filippo)...
Son père Balthasar Lauri.... après lui avoir donné les premiers éléments de l'art, le plaça chez Angelo Caroselli, son parent... Son frère aîné, François, fut un élève habile d'Andrea Sacchi et mourut à 25 ans.

Son père, Balthasar Lauri, était natif d'Anvers et bon paysagiste dans la manière de Bril. Aussi, Filippo Lauri a-t il conservé quelque chose du goût flamand.

Son frère Andrea mourut jeune, après avoir donné de grandes espérances.

LÉONARD DE VINCI (Leonardo da Vinci).... Ayant quitté Florence, il vint à Milan vers 1480, et fonda dans cette ville une académie...

C'est plutôt en 1483 qu'il alla à Milan pour y fonder l'Académie.

En 1500, après l'occupation du Milanais par les Français, il retourna à Florence, puis il explora l'Italie, en qualité d'ingénieur de César Borgia, pendant les années 1503-1504. Il exécuta à cette époque, en concurrence avec Michel-Ange, plus jeune que lui de vingt-deux ans, le célèbre carton de la bataille d'Anghiari. Il fit une excursion en France en 1506, revint en Italie en 1507....

C'est pendant les années 1502-1503 que Léonard voyagea en Italie, en qualité d'ingénieur de César Borgia. La patente donnée à l'artiste par Cés. Borgia, duc de Valentinois, conservée dans les archives Melzi, est datée de 1502 ; et le 30 juillet de cette année (1502) nous le trouvons déja à Urbino, où il fait un dessin de la forteresse. *Voy.* Amoretti, *Mem. stor. di Lion. da Vinci*, p. 93, 95. Il commença le célèbre carton dès le mois de février 1504. Il y travailla encore le 30 août 1505. En 1506, nous le trouvons à Milan. Il n'alla point en France en 1506 ; cette prétendue excursion en France repose sur une erreur. Nous reviendrons plus tard sur ce point. *Voy. ad* n. 298. —Le 14 mars 1505, il se trouve à Barbiga, *villa* appartenant à sa famille, située près de Fiesole ; il y fait une observation sur le vol d'un oiseau de proie, observation consignée dans son journal.

Le 24 septembre 1513, il partit de Milan pour Rome,

Digitized by Google

s'arrêta à Florence, et fut emmené à Rome par Giuliano de'Medici, qui s'y rendit pour assister au couronnement de son frère Léon X. Il ne fit pas un long séjour à Rome; cependant, au dire de Vasari, il y exécuta deux tableaux. Quant à la peinture de S. Onofrio, *la Vierge et l'Enfant avec le donataire*, admirable en tout point, mais d'un dessin encore sec dans les bras de l'Enfant, je ne puis croire qu'elle fut exécutée à cette époque, et je serais disposé à en conclure que déjà dans sa jeunesse Leonardo da Vinci était allé à Rome.

293. *La Vierge, l'enfant-Jésus et sainte Anne.*
L'authenticité de ce tableau a été vivement contestée par des critiques distingués qui, tout en admirant cette superbe peinture, ont cherché à démontrer par des confrontations de texte et des rapprochements de date (dates) qu'elle ne pouvait être de la main de Léonard, etc....

Je ne me sens point le courage d'approfondir la question de l'authenticité de ce tableau; j'ose encore moins aborder celle des cartons et des différentes répétitions de cette composition. Je voudrais seulement dire, en deux mots, que, malgré les nombreuses autorités alléguées par le Livret, et dont quelques-unes sont fort respectables, je n'admettrai jamais qu'un autre que Léonard ait pu peindre ce chef-d'œuvre, une des perles du Musée et un des prodiges de l'art. Les accessoires sont négligées, les draperies, les fonds sont restés inachevés; mais les têtes! comment décrire l'éloquence de ces lèvres, le charme ineffable de ce sourire, la fascination de ce regard d'où l'amour déborde comme d'un vase trop plein? Et que dire de l'exécution? Existe-t-il en peinture un exemple d'une plus grande puissance et finesse de modelé? Et comment se figurerait-on, dans un ouvrage exécuté d'après le carton du maître, cet accord intime entre la pensée et sa réalisation, lorsque *Léonard lui-même* eût été incapable de rendre dans cette perfection les conceptions d'un autre?

Il nous reste seulement à désirer de voir disparaître les taches dont la restauration a parsemé la surface de ce tableau, et principalement la draperie bleue de la Vierge.

Le Livret donne, par erreur, *onze* ans à Vasari, à l'époque où Léonard aurait emporté en France le *carton*

Digitized by Google

de sainte Anne. Né en 1512, Vasari n'avait alors, en 1516, que *quatre* ans.

295. Ce tableau, connu aussi sous le nom de *la Vierge aux Balances*, est attribué par M. Waagen à Marco d'Oggione et par M. Passavant à Salaïno.

C'est en hésitant que je viens, à propos de ce tableau, prononcer un quatrième nom. Mais je dois dire qu'en voyant à Milan les tableaux de Cesare da Sesto, peints dans sa jeunesse, lorsqu'il s'attacha encore exclusivement à l'imitation de Léonard, je fus frappé du rapport intime qu'ils présentent avec la *Vierge aux Balances.* Ce qui caractérise surtout ce style, ce sont des formes un peu trop pointues, des disproportions dans les membres, quelque chose de maigre et de grêle dans le dessin, comme dans la tête de la vieille Élisabeth, décharnée, sèche et pâle; des cheveux effilés et trop petitement frisés, peu de masse dans la lumière, et un effet qui manque de largeur. La couleur locale a du reste plus de vivacité qu'on n'en trouve dans les tableaux de Léonard; et les observations qui précèdent ne tendent point à diminuer le mérite de ce charmant tableau, qui a des qualités de premier ordre, et qui est infiniment supérieur, par exemple, à son voisin, le M. Oggioni, n° 515.

296. MM. Passavant et Waagen pensent que ce tableau appartient à l'école romaine. Ce dernier critique le regarde comme un bon ouvrage de Perino del Vaga.

Les critiques qui pensent que ce tableau est de l'École romaine sont d'accord avec d'anciennes attributions et avec le sentiment de beaucoup de personnes que je connais. Dans le catalogue de Lépicié, il figure parmi les tableaux de Raphaël. « Voici encore, » dit Lépicié, « un tableau de la première manière de Raphaël et qui lui est attribué. Je ne m'écarterai pas de ce sentiment, de tels jugements sont trop délicats (?); mais je crois pouvoir dire que, malgré la sécheresse qui domine dans cet ouvrage, on reconnaît dans le goût de la composition et dans l'agencement des figures plusieurs de ces traits qui dénotent le génie et la manière de ce grand homme. » Certes, en croyant découvrir dans ce tableau les caractères de la

Digitized by Google

première manière de Raphaël, Lépicié se trompait étrangement ; mais il n'est pas si loin de la vérité lorsqu'il y reconnaît des traces de son style. Aussi les observations de M. Waagen sur la ressemblance des têtes avec celles des anges dans la *Vierge au Candélabre* de Raphaël m'ont toujours paru parfaitement fondées, et son attribution (Perino del Vaga) n'a donc rien d'extraordinaire. Malgré cela, je ne saurais partager le sentiment de M. Waagen; mais je suis encore moins d'accord avec M. Tarral, qui trouve que « cette peinture très-faible n'est pas même de l'école de Léonard. » Je croirais que ce tableau est tout simplement un Bern. Luini, non pas de son temps le plus heureux, mais de sa vieillesse, où, cherchant à fondre avec son style parfaitement arrêté des motifs *raphaélesques* et des éléments du style romain, il trouble, pour ainsi dire, la source de son inspiration et devient inférieur à lui-même. Je trouve du reste, je l'avoue, de grandes qualités dans cette composition. Le sentiment est loin d'y être refroidi; les formes sont d'une grande beauté; dans la tête de la Vierge on retrouve encore le type si connu de Luini, joint ici à une certaine recherche de dessin et à des formes plus pures qu'à l'ordinaire; enfin, l'exécution, quoique manquant de finesse, trahit encore le grand maître milanais, par ce *sfumato* qui n'a jamais appartenu au même degré à une autre école.

298. *Portrait de Charles d'Amboise.....* Ce tableau, désigné jusqu'ici comme représentant Charles VIII..., est gravé... comme celui du maréchal de Chaumont (Charles d'Amboise, deuxième du nom), gouverneur du duché de Milan, favori de Louis XII, mort en 1511, à 39 ans. Il n'a pu être peint que de 1509 à 1511, puisque ce n'est qu'en 1509 que le roi fit son entrée à Milan. M. Passavant regarde ce tableau comme un ouvrage de J.-A. Beltraffio... Ce tableau a été aussi donné pendant longtemps au Pérugin.

Les premiers mots de cette notice renferment une erreur. Dans le catalogue officiel, oui, on avait laissé à ce portrait son ancienne dénomination, mais déjà M. Waagen avait reconnu qu'il ne pouvait représenter Charles VIII, et il penchait pour Louis XII. La direction des Musées royaux partageait d'ailleurs l'opinion de M. Waagen; et l'horreur qu'elle avait de tout ce qui était innovation l'a seule empêchée de substituer dans le Livret le nom de Louis XII à celui de Charles VIII. La preuve incontestable

Digitized by Google

que depuis plus de dix ans notre portrait fut considéré comme représentant Louis XII, se trouve dans le musée de Versailles, où non-seulement d'anciennes copies de ce tableau figurent régulièrement sous le nom du roi Louis XII (*voyez* dans la série des rois de France; dans les portraits de l'attique du nord, etc.), — mais encore toutes les fois que dans les ornements, dessus de porte ou autres, on avait besoin d'un Louis XII, c'est notre portrait (298) qu'on prend pour modèle. Témoin le 1670, peint par M. Naigeon, dans une des premières salles du rez-de-chaussée, en arrivant par le vestibule de la chapelle.

Ce qu'il y a de plus singulier, c'est qu'à côté de cela, on voit dans les galeries de Versailles deux anciens portraits, représentant évidemment le même personnage que le portrait du Louvre, figurer sous le nom de *Charles d'Amboise*. Ce sont les nos 1201 et 1326 de la notice de 1837.

Enfin c'est M. Ch. Leblanc, de la Bibliothèque nationale, qui, dans un article inséré dans le *Journal des Libraires*, no du 15 décembre 1847, a prouvé, d'une manière qui semble exclure toute possibilité de doute, que ce portrait ne peut représenter que Charles d'Amboise. Il n'est pas à présumer que M. V. ait, à son tour, et indépendamment de l'article cité, fait cette découverte; il était donc de toute justice d'en faire honneur à qui de droit, d'autant plus que M. V. semble emprunter les détails de sa notice à l'article de M. Leblanc, et qu'il reproduit même quelques inadvertances ou erreurs de calcul qui se sont glissées dans cet article.

Le maréchal de Chaumont mourut à Correggio, le 11 février, suivant les auteurs de la *Biographie universelle;* le 10 mars 1511, suivant Muratori et Pungileoni (*Mem. di Ant. Allegri*, t. II, p. 42), qui a trouvé cette date dans les archives publiques de Correggio. Né en 1473, le gouverneur général du Milanais n'avait donc, à l'époque de sa mort, que de trente-sept à trente-huit ans.

Mais comment faut-il entendre ces paroles : *Il n'a pu être peint que de* 1509 *à* 1511, *puisque ce n'est qu'en* 1509 *que le roi fit son entrée à Milan?* M. V. ne dit-il pas lui-même, p. 160, no 426, que le comte Balt. Castiglione fut envoyé, en 1507, *près de Louis XII alors à*

Digitized by Google

Milan? Louis XII n'avait-il pas conquis le Milanais en 1499, déjà ; n'avait-il pas, par suite de cette conquête, fait son entrée solennelle dans Milan, salué à son arrivée au palais par le Lion-Automate, ouvrage de Leonardo da Vinci, ce lion qui en ouvrant sa poitrine fit paraître les armes de France? Le roi n'avait-il pas, à cette époque, passé plusieurs mois à Milan, dans les fêtes et dans les plaisirs? Et d'ailleurs, on se demande ce qu'il peut y avoir de commun entre la présence de Louis XII à Milan et le portrait du maréchal de Chaumont, nommé gouverneur du duché de Milan en 1500, et qui jusqu'à sa mort ne quitta plus la Lombardie?

C'est, à ma connaissance, M. Waagen qui regarde ce tableau comme un ouvrage de J. A. Bettraffio.

Je trouve dans le *Carteggio* de Gaye une lettre datée du 12 octobre 1494, et adressée par Francesco Mantegna à Francesco Gonzaga, marquis de Mantoue, laquelle suffirait pour prouver, s'il en était besoin, que le portrait désigné si longtemps comme représentant Charles VIII ne peut pas être celui de ce roi. « Illustrissime prince, » écrit Fr. Mantegna, « ayant assurément ouï parler de l'effigie du sérénissime roi de France, et combien elle avait grande difformité, aussi bien par les yeux gros et sortant hors de la tête que par la difformité du nez grand et aquilin, et péchant en outre par la rareté des cheveux sur la tête, j'ai réfléchi en dedans de moi, et me suis émerveillé de voir un tel homme si petit et si contrefait, etc., etc. »

Mais une correspondance qui a bien plus d'intérêt, parce qu'elle se rapporte plus directement à notre portrait et à Leonardo da Vinci, c'est celle du maréchal de Chaumont lui-même (appelé par les Italiens *il Ciamonte*) avec la seigneurie de Florence. (Gaye, *Carteggio, t. II, p.* 86 *et suiv.*) Je vais essayer de la rendre en français, ce qui n'est pas chose facile, car l'italien du quinzième et du seizième siècle offre au traducteur des difficultés de plus d'un genre.

Jafredus Kardi à la Seigneurie de Florence. Milan, 19 août 1506. « Très excellents seigneurs. Maître Léonard, Florentin et votre sujet, ayant donné à entendre à Monseigneur Illustrissime le grand maître et lieutenant géné-

Digitized by Google

ral du Roi en deçà des monts, que de toute manière il est dans la nécessité de se rendre auprès de Vos Excellences par le devoir qui le lie à Vos Excellences, comme leur sujet, et en outre pour satisfaire au serment et à la caution par lesquels il s'est engagé : ledit Illustrissime seigneur, lequel, pour un petit espace de temps, a besoin de l'œuvre dudit maître Léonard, et désire vivement se le voir accordé au moins pour tout le prochain mois de septembre, vous écrit à ce sujet les lettres que Vos Excellences verront ci-annexées. Et il prie Vos Excellences de vouloir bien en ceci lui complaire. Et connaissant l'intérêt que le susdit monseigneur Illustrissime prend à cette chose, je me suis avisé aussi d'en vouloir écrire quelques mots à V. Exc., leur signifiant qu'en ceci elles feront chose fort agréable à monseigneur et dont il leur aura grandissime obligation, en permettant que ledit maître Léonard puisse rester chez nous pour ledit laps de temps, et que pour cela il n'encoure aucune peine.... Et aussitôt passé le délai fixé, il se trouvera sans faute aucune auprès de Vos Excellences pour les satisfaire en toute chose ainsi qu'il est convenable et de son devoir. *Valeant*, etc. »

Il Ciamonte à la Seigneurie de Florence. De Milan, 18 août 1506. « *Excelsi domini honorandi.* Comme nous avons encore besoin de maître Léonard *pour achever certain ouvrage que nous lui avons fait commencer*, V. Exc. nous feront grand plaisir, et ainsi les prions-nous de faire, de prolonger le temps qu'elles ont accordé audit maître Léonard en congé, nonobstant la promesse par lui faite, afin qu'il puisse demeurer à Milan, et dans ledit espace de temps achever certain ouvrage pour nous. Auxquelles, etc., etc. *Datum Mediolani*, 18 *Aug.* 1506. *Le tout vre. d'Amboyze. Regius citra montes locumtenens generalis Mag. Magr. et Maresciall. Franc.* »

Réponse de Pier Soderini à Jafredus Kardi. De Florence, 9 oct. 1506. « V. Seign. voudra bien nous excuser du délai à accorder à Leonardo da Vinci, lequel ne s'est point comporté comme il le devait envers cette république; parce qu'il a accepté une bonne somme d'argent et a donné un petit commencement à un grand ouvrage qu'il devait faire... Nous désirons n'être pas sollicité da-

Digitized by Google

vantage parce que cette œuvre doit satisfaire l'universalité, et nous ne pouvons sans notre détriment suspendre davantage... »

Le « grand ouvrage » dont il est question ici est la bataille d'Anghiari, et la défaite de Niccolò Piccinino, qui fut commandée à l'artiste par Pierre Soderini, gonfalonier perpétuel, pour orner les murs de la grande salle du conseil, récemment construite. Gaye (*Carteggio II*, p. 88) communique des détails fort intéressants tirés des livres de comptes et relatifs à cet ouvrage. Le 28 février 1504, on paye au menuisier 29 livres pour la construction de l'échafaudage; le 30 juin 1504, à Léonard, 45 florins larges d'or en or pour sa *provision* de trois mois, à raison de 15 florins par mois, à dater du 1er avril 1504, en tout 315 livres (le florin à 7 livres). Les noms de plusieurs aides de Léonard figurent dans ces livres; lui-même y est appelé *Lionardo di S. Piero da Vinci, dipintore*. Ces comptes vont jusqu'au 30 août 1505. A cette époque, ils furent sans doute interrompus par suite du départ de Léonard, qui laissa l'ouvrage inachevé, comme nous voyons par la lettre du gonfalonier.

Le maréchal de Chaumont écrit de nouveau à la Seigneurie de Florence. De Milan, 16 décembre 1506. « *Magnifici et excelsi viri tanquam fratres honorandi.* Les œuvres éminentes (*egregie*) qu'en Italie, et principalement en cette ville, a laissées maître Léonard da Vinci, votre citoyen, ont porté tous ceux qui les ont vues à l'aimer singulièrement, encore qu'ils ne l'eussent jamais vu. Et nous voulons confesser, quant à nous, d'être du nombre de ceux-là, l'ayant aimé avant que nous l'eussions connu personnellement. Mais depuis que nous avons ici vécu avec lui, et que nous avons éprouvé, par l'expérience, ses diverses vertus, nous voyons en vérité que son nom, célèbre pour la peinture, est obscur en comparaison des éloges qu'il mériterait dans les autres branches qu'il possède en grande perfection, et nous confessons que par les preuves qu'il a données de *différentes choses que nous lui avons demandées, en dessins, en architecture et autres choses appartenant à notre condition*, il y a suffi de telle manière que non-seulement nous sommes resté satisfait de

Digitized by Google

lui, mais encore en avons éprouvé de l'admiration. C'est pourquoi, ayant été votre plaisir de nous le laisser ces jours passés pour notre gratification, si nous ne saisissions pas l'occasion de son retour dans sa patrie, ce serait ne pas montrer la reconnaissance dont notre cœur est rempli. Nous vous en remercions donc tant que nous pouvons; et s'il était besoin de recommander aux siens un homme de tant de vertus, nous vous le recommanderions de tout notre pouvoir; et nous vous certifions que jamais ne pourriez lui faire chose aucune pour augmenter, soit ses biens, ses agréments ou ses honneurs, sans qu'avec lui nous nous en réjouissions singulièrement et en outre nous en sentions obligé à VV. Magniff., auxquelles, etc. *D'Amboyze.* »

Le 12 janvier 1507, Francesco Pandolfini écrit de Blois à la Seigneurie de Florence : « ..... La présente est pour faire connaître à VV. Excell. que, me trouvant ce matin en présence du Roi très-chrétien, Sa Majesté m'appela, disant : « Il faut que vos Seigneurs me rendent un service. Écrivez-leur que je désire me servir de maître *Leonardo*, leur peintre, lequel se trouve à Milan, ayant désir qu'il me fasse certaines choses, et voyez que ces seigneurs lui enjoignent et lui commandent de me servir promptement et qu'il ne parte pas de Milan avant mon arrivée. Il est bon maître, et je désire avoir *aucunes choses* de sa main ; et écrivez à Florence de manière à obtenir ce résultat, et faites-le promptement, en m'envoyant la lettre. » Je répondis à Sa Majesté que, Léonard se trouvant à Milan, Vos SS. lui commanderaient d'obéir à S. M., bien que, étant chez Elle, Elle pourrait lui commander autant que V. Seigneuries..... Et tout cela est venu d'un petit tableau de sa main qui a été dernièrement apporté ici de là-bas et qui a été jugé une chose très-excellente. Dans la conversation, je demandai à S. M. quels ouvrages Elle désirait de lui. Elle me répondit : *Certains petits tableaux de Notre-Dame et autres*, suivant que cela me viendra dans l'idée, et *peut-être aussi me ferai-je* pourtraire *moi-même*..... S. M. me demanda si je le connaissais, et ayant répondu qu'il m'était très-ami, Elle répliqua : Écrivez-lui tout de suite un mot, qu'il ne parte pas

Digitized by Google

de Milan en attendant que V. SS. lui écrivent de Florence, etc..... *Blesis* (Blois). »

Cette lettre prouve que Léonard n'est pas allé en France dès l'année 1506, comme l'a prétendu Amoretti, en se basant sur des indications très-vagues.

Enfin, le 15 août 1507, le maréchal de Chaumont écrit de nouveau à la Seigneurie : « *Excelsi Domini.* Maître *Leonardo Vinci*, *peintre du Roi très-chrétien*, se rend auprès de vous (*vene li*), auquel nous avons avec la plus grande difficulté donné licence, parce qu'il doit faire un tableau (*tavola*) à ladite Majesté chrét.; voulant terminer certains différends pendants entre lui et plusieurs de ses frères pour l'héritage laissé par un sien oncle. C'est pourquoi, afin que ledit maître Léonard puisse promptement retourner pour finir l'ouvrage commencé, nous prions Vos Excell. de vouloir bien faire en sorte que sa cause soit expédiée promptement, en lui prêtant tout secours et faveur équitable; et Vos Excell. feront plaisir à S. Majesté très-chrétienne et à nous; auxquelles, etc. *Datum a Milano*, 15 *augusti* 1507. *Le tout votre D'Amboyze. Regius, etc.*

Eh bien, pour nous résumer, que résulte-t-il de cette correspondance? Outre qu'elle nous montre Léonard occupé, dès 1506, pour le roi Louis XII, qui lui avait conféré le titre de *peintre du roi*, elle prouve incontestablement que Léonard fut employé par le gouverneur du Milanais à *différents travaux en dessins*, *architecture et autres choses appartenant à la condition* du maréchal, c'est-à-dire, plans de fortifications, etc. Quant à son portrait, il n'en est pas question; mais rien, assurément, n'empêcherait d'admettre qu'au milieu de tous ces travaux qui occupaient l'architecte et l'ingénieur, le peintre aît trouvé le temps nécessaire pour retracer le portrait de son protecteur. Libre donc à ceux qui sont disposés à voir, dans le portrait en question, la main de Léonard, de se servir de cette argumentation. Quant à moi, il m'est impossible de l'y reconnaître. Où a-t-on jamais vu un tableau authentique de Léonard qui eût cette vivacité, cette fraîcheur et cette variété de couleur, ces chairs d'un ton vigoureux, doré, et d'un rouge

Digitized by Google

très-prononcé? Tous ces points offrent un grand rapport avec le tableau de Beltraffio; mais en examinant bien notre portrait, j'y trouve des rapports encore plus étroits avec *Andrea Solario*, chez lequel la manière de traiter les arbres, entre autres, est très-caractéristique. Il est curieux de comparer le portrait de Charles d'Amboise avec le tableau voisin, le *Crucifiement* d'Andrea de Milan (Andrea Solario), tableau fait à peu d'années de distance de l'autre, et d'observer la parfaite ressemblance qui existe entre les deux tableaux sous le rapport du ton général et de l'harmonie des couleurs. Ceux qui trouveraient le portrait supérieur à l'autre tableau doivent considérer que certains talents, médiocres dans les grandes compositions, se sont élevés au premier rang lorsqu'ils avaient la nature devant les yeux; et, pour ne citer qu'un seul exemple, Philippe de Champagne est-il le même homme dans ses portraits et dans ses compositions historiques? Le maître dont nous parlons, Solario, n'est-il pas bien plus heureusement inspiré aussi dans la simple et touchante représentation de la Vierge donnant le sein à l'enfant Jésus, sujet qui convenait évidemment mieux à la nature de son talent que le grand drame accompli sur le Golgotha? Je dois dire, au reste, que, malgré ma conviction bien arrêtée aujourd'hui, je n'aurais peut-être pas songé à cette attribution, sans la connaissance, très-vague, il est vrai, que j'ai de l'existence de certains documents trouvés récemment au château de Gaillon, résidence du cardinal George d'Amboise, qui appela en France Andrea Solario, et l'occupa à des travaux de peinture, de même que son neveu, Charles d'Amboise, l'avait probablement déjà occupé précédemment. Cette circonstance explique d'ailleurs la quantité de tableaux de ce maître qui se trouvent en France, lorsque partout ailleurs, même en Italie, son nom est à peu près inconnu. Dans tous les musées de l'Europe réunis, on ne le trouve pas mentionné quatre fois. Outre les trois tableaux que le Louvre possède, selon moi, de ce maître, M. le comte de Pourtalès a de lui deux tableaux indubitables, et M. George possède le grand et beau tableau de la *Salomé avec le bourreau tenant la tête de saint*

Digitized by Google

Jean-Baptiste, provenant de la galerie d'Orléans. Félibien cite un *Ecce homo* d'*André Solario*, dans le cabinet du duc de Liancourt, et « dont on fait, dit-il, beaucoup plus de cas que de plusieurs autres tableaux qui sont de la main de Léonard. » Piganiol de la Force (*Descript. hist. de Paris*, 1765, t. VIII, p. 185) cite ce même tableau, à l'hôtel de la Rochefoucauld. « On y admire surtout, » dit-il, « un *Ecce homo* d'*André Solario*, qui est regardé comme un tableau inestimable. » — Une « Vierge et un petit saint Jean par *André Solario*, dans le goût de *Leonard da Vincy*, » figure dans le catalogue des tableaux du prince de Carignan, 1742, et fut vendu 240 liv.

299. Ce portrait... a souvent été gravé sous le nom de *la Belle Féronnière*, maîtresse de François Ier, bien que Léonard de Vinci ne soit venu en France qu'après la mort de cette femme.

Voilà une distraction bien étrange! M. V. dit ici tout le contraire de ce qu'il voulait dire et de ce que tout le monde sait, ou *croit* savoir; car la certitude historique est difficile, sinon impossible, à obtenir sur ce point. Il paraît cependant constant que la mort du roi fut amenée par sa passion fatale pour cette bourgeoise de Paris, que son mari, Jean Féron (marchand de draps de la rue Barbette) sacrifia à son désir immodéré de vengeance. Quel que fût le moyen infâme auquel il eut recours, sa femme en mourut, le roi obtint une guérison imparfaite, et les dernières (dix) années de sa vie en furent empoisonnées. François Ier mourut, comme l'on sait, en 1547. Et le Livret nous apprend que, lorsque Léonard vint en France (1516), *la belle Féronnière* était morte! C'est, du reste, dans le catalogue de Lépicié que M. V. paraît avoir puisé, sans défiance, ce renseignement.

303. Ce tableau, de la collection de Louis XIV, était autrefois attribué à Sébastien del Piombo.

Au lieu de communiquer cette attribution absurde, pourquoi M. V. ne rappelle-t-il pas que, dans la notice de 1816, ce tableau est énuméré parmi les *Luini?* N° 940. « Ce tableau, *reconnu pour être de Luini*, avait été jusqu'à présent donné à Sébastien del Piombo. » Avec ce précédent, M. le conservateur de la peinture eût été parfaitement autorisé à restituer franchement à Bernar-

Digitized by Google

dino Luini une production que tout homme ayant vu une seule fois un tableau de Luini ne peut hésiter un instant à lui attribuer.

LIPPI (Fra Filippo), *né vers l'an* 1400 *à Florence, mort à Spoleto en* 1469...

Dans la première édition de ses biographies d'artistes, Vasari avait dit que Fil. Lippi vécut soixante-sept ans; mais, dans la seconde édition, il se corrige, et dit, en toutes lettres, qu'il mourut à l'âge de *cinquante-sept* ans. Or, la date de sa mort, le 8 octobre 1469, étant positive, il est donc probable qu'il naquit en 1412; ce qui s'accorde de toutes manières mieux avec les circonstances de sa vie, que la date donnée par le Livret A Prato (à cette époque bourg, aujourd'hui ville), Filippo Lippi travailla pendant huit ans, à partir de 1456. *Voir*, à ce sujet, la *Descrizione della cattedrale di Prato*, de Baldanzi. Cependant son humeur inconstante, et d'autres commandes qui lui furent faites, interrompirent plus d'une fois le cours de ses travaux à Prato. C'est ainsi qu'en juillet et août 1457 nous le retrouvons à Florence, peignant une adoration de l'Enfant Jésus pour Jean de Médicis. Vasari parle tout au long des différents ouvrages qu'il exécuta pour les églises de Prato et dans tout le pays à l'entour (... *lavorando per tutta la terra assai cose*). Ce fut pendant ce séjour que les religieuses de Sainte-Marguerite lui commandèrent le tableau du maître autel de leur oratoire. Or, à la mort de Fra Filippo, son fils Filippino, au dire de Vasari, avait dix ans; ce serait donc, selon toute probabilité, en 1458 qu'il faudrait placer le roman du couvent de Sainte-Marguerite, deux ans après la venue de l'artiste dans le pays. Né en 1412, il avait alors quarante-six ans, ce qui peut paraître suffisant pour un séducteur; mais donnez-lui douze ans de plus, et le fait devient improbable. Dans une lettre adressée par Jean de Médicis à Bartolomeo Serragli, et datée du 27 mai 1458, il est question de « l'erreur de Fra Filippo, dont nous avons ri cordialement, » ce que Gaye et les éditeurs du Vasari de 1846 sont disposés à entendre du rapt de la Lucrezia Buti.

Digitized by Google

Orphelin à deux ans, il entra en religion à l'âge de huit ans dans le couvent del Carmine, à Florence, où il étudia les peintures de Masaccio récemment exécutées, et acquit une grande réputation...

Voilà un exemple bien frappant de l'inqualifiable légèreté avec laquelle « les historiens se copient *sans critique* les uns les autres, » et de la coupable distraction avec laquelle, depuis trois cents ans, on reproduit, sans se douter de rien, les choquantes erreurs de chronologie et les fables qui se sont glissées dans quelques-unes des biographies de Vasari. Il arrive assez souvent à Vasari d'avancer légèrement, soit inadvertance, soit faute de renseignements exacts, des faits entièrement controuvés; d'autres fois, en partant d'une prémisse fausse, il s'écarte de plus en plus de la vérité historique et de la chronologie, et tombe dans des contradictions manifestes, dans des erreurs palpables. Il en est ainsi des détails qu'il donne sur Fra Filippo Lippi. M. V., qui, en thèse générale, sait cependant fort bien combien peu Vasari mérite une confiance illimitée (voy. l'article sur Vasari, pag. 198), a plus d'une fois reproduit ces mêmes erreurs qu'il reproche au biographe.

Il résulterait, du récit de Vasari, qu'à l'âge de huit ans, et dans les années de sa première adolescence, Filippo Lippi, renfermé dans le couvent *del Carmine*, et entraîné par un goût irrésistible vers la peinture, se mit à étudier les fresques que *Masaccio venait d'exécuter* dans la chapelle Brancacci de l'église del Carmine, et que, les trouvant très-belles, il y allait tous les jours, et s'y exerçait sans cesse en compagnie de beaucoup de jeunes gens qui y dessinaient, et que lui, Filippo Lippi, dépassa rapidement, en habileté et en savoir, etc., etc. Or, que devient tout ce récit, lorsqu'on se rappelle que *Masaccio ne commença ses célèbres peintures de l'église del Carmine qu'en* 1440, tandis que Filippo Lippi, né en 1412, commençait à s'occuper de dessin et de peinture en 1420;— suivant la date de sa naissance, donnée par le Livret, ce serait même en 1408 ! — Si le récit de Vasari a quelque fondement, comme il y a lieu de le croire, il peut fort bien se rapporter à Filippino Lippi, le fils, et c'est là ce qu'admettent les annotateurs de la nouvelle édition de

Digitized by Google

Vasari. Quant à Fra Filippo, le père, s'il a réellement exécuté, *dans son adolescence*, les peintures du couvent del Carmine, décrites dans sa biographie, on en pourrait conclure que, selon toute probabilité, Masaccio, quoique plus âgé que Lippi, étudia, et imita peut-être même en partie, les ouvrages de ce dernier.

Le Livret tantôt cite les élèves des grands maîtres, tantôt les omet, sans raison apparente. L'école de Fra Filippo fut très-brillante, et Vasari nomme parmi ses élèves, « Fra Diamante; Sandro Botticelli; Pesello; Jacopo del Sellaio, Florentin, et une infinité d'autres maîtres. »

305. Musée Napoléon... « Il fit pour la sacristie de San-Spirito à Florence, un tableau représentant la Vierge entourée d'anges, et avec des saints de chaque côté...

Suivant les annotateurs de la nouvelle édition de Vasari, ce tableau de Santo-Spirito se trouverait aujourd'hui dans une collection particulière à Florence. Ils déclarent ne pas savoir de quelle église de Florence vient le tableau décrit sous le n° 305. Gaye, au contraire, dans son *Carteggio*, t. I, p. 137, considère le tableau de S. Spirito comme le même qui fut, en 1812, envoyé à Paris, en échange d'un autre tableau de Fra Filippo, « qui ne fut pas accepté. » Ce premier tableau, *qui ne fut pas accepté*, parce qu'il était arrivé en trop mauvais état, n'est autre que la Nativité de Jésus-Christ, n° 304, que l'on garda cependant, ainsi que le second.

C'est probablement à notre tableau, *la Vierge et l'Enfant adoré par deux saints abbés*, que se rapporte le passage d'une lettre de Domenico Veneziano, écrite le 1er avril 1438, de Pérouse, et adressée à Pietro de' Medici, où il est dit : « Fra Filippo a (à faire) un tableau pour S. Spirito, auquel il travaille jour et nuit, et qu'il ne fera cependant pas en cinq ans, tant il y a de l'ouvrage. » (*Fra Filipo à una tavola che va in Santo Spirito, la quale lavorando lui dì e note non la farà in cinquani, si è gran lavoro.*) — Ce tableau fut commandé par Gherardo di Bartolommeo Barbadori, qui en fit don à l'église du Saint-Esprit.

Digitized by Google

LORENZO DI PAVIA.

306. Ce tableau vient de l'église de *S. Giacomo*, à Savone, seconde chapelle à droite, de la famille Multedi. Il y avait au-dessus un saint François, recevant les stigmates.

LOTTO (Lorenzo), bergamasque, *vivait en* 1554, *mort dans un âge avancé à Lorette. vers* 1580. (Ecole vénitienne.)

Lotto n'est pas né à Bergame; seulement il y a passé la plus grande partie de sa vie, ce qui a induit en erreur la plupart des historiens, sans en excepter le comte Tassi, auteur des *Vite de pittori, etc., bergamaschi; Berg.*, 1793. Lorenzo Lotto écrivit lui-même sur le saint Christophe qu'il envoya à Loretto : *Laurentius Lottus, pictor venetus.* Beltramelli, dans un ouvrage publié en 1806, a fait connaître un contrat public, où Lotto est appelé *Vir et pictor clarissimus, M. Laurentius Lottus de Venetiis, nunc habitator Bergomi.* — Quant à l'époque où il vivait, M. Tarral a déjà démontré combien la notice donnée par le Livret est défectueuse. En effet, il est étrange de voir le Livret fixer comme il le fait l'époque d'un peintre dont on a des ouvrages signés *Laurentius Lotus. P. Cal. Iul.* 1505 (cité par Zani, *Enciclopedia, etc.;* je ne connais pas le petit tableau de M. George signé et daté de 1500); un grand tableau d'autel à Bergame, signé LAVRENTIVS LOTVS MDXV (j'ai copié moi-même la signature); un autre tableau de maître autel à Bergame, de 1517, cité par l'*Anonimo;* quatre tableaux à Berlin, des années 1521, 1531, etc. Un charmant petit tableau, *la Vierge présentant l'Enfant Jésus à l'adoration de saint Jean et de saint Pierre martyr*, signé du nom seulement, mais tout à fait peint dans la manière de Bellini, se voit dans le musée des *Studj*, à Naples; et l'*Anonimo* del Morelli cite à S. Alessandro de Bergame « un petit tableau d'autel de Lotto, peint avec beaucoup d'amour, *sur toile, à la colle,* » (ce qui semble aussi indiquer *le commencement* du seizième siècle).

Les documents authentiques concernant Lorenzo Lotto ne vont pas au delà de 1554; c'est à cette époque qu'il se rendit, *déjà vieux*, à Loretto, où il mourut après y avoir fait

Digitized by Google

un petit nombre de tableaux. (*Voy.* Vasari et Ridolfi.) Aussi le catalogue du musée des *Studj* le fait-il mourir, à Loretto, vers 1555; et celui de la *Pinacothèque* de Munich le dit mort en 1560. La vérité n'est certainement pas loin de là. J'ignore entièrement où M. V. a pu trouver la date de 1580; mais je m'étonne surtout de ce que M. Tarral, non-seulement ait admis cette date, mais soit allé plus loin encore en disant qu'« un espace de quatre-vingts ans *au moins* sépare ses premières productions de ses dernières. » Qu'est-ce qui nous oblige donc à admettre cette longévité extraordinaire, à supposer Lotto mort vers 1580 et né en 1470? Tous les faits concernant Lotto, qui sont à notre connaissance, s'expliquent parfaitement bien, en admettant qu'il est né entre 1476 et 1482, et mort en 1558, et ces dates-là me paraissent devoir être adoptées.

Je ne veux pas omettre de rapporter le passage d'un manuscrit de Leonardo da Vinci, qui a été appliqué à Lorenzo Lotto, mais sans raison suffisante. Dans ce Ms., appelé le *Codex atlanticus*, on trouve la notice suivante : 1505. *Martedì sera a dì 14 d'aprile. Venne Lorenzo a stare con mecho : disse essere d'età d'anni 17... a dì 15 del detto aprile ebbi scudi 25 d'oro dal chamerlingo di santa Maria nuova.* Amoretti, *Mem. storiche di Lion. da Vinci*, qui rapporte ce passage, ajoute : « Ce Lorenzo » (qui au mois d'avril 1505, âgé de dix-sept ans, entra à l'école de Léonard), « qui fut par la suite son compagnon fidèle, tant du moins que Léonard resta en Italie, serait-ce Lorenzo Lotto de Bergame? Nous savons que ce peintre de mérite était un des bons élèves de Léonard. » Rosini (*Storia della pittura ital.*, t. IV, pag. 210) s'empare de cette conjecture timidement exprimée par le biographe de Léonard, et, en véritable romancier qu'il est, il en fait de l'histoire. Lomazzo, il est vrai, cite Cesare da Sesto et Lorenzo Lotto comme imitateurs de Vinci, surtout pour la manière d'éclairer les corps; et Lanzi est disposé à croire que Lotto profita du voisinage de Milan pour connaître Léonard et l'imiter en certaines choses. Mais Lanzi parle de la distance entre Bergame et Milan, tandis que Lotto, né à Venise, y était probablement en-

Digitized by Google

core à dix-sept ans, et que Léonard, en écrivant ce passage de son journal, était à Florence. D'ailleurs *Lorenzo* est un nom si commun à Florence, qu'il est absolument impossible de baser une hypothèse sur cette seule et unique donnée. Et enfin, est-il probable qu'à une époque où Venise et la Lombardie abondaient en grands maîtres, Lorenzo eût fait le voyage de Florence pour y chercher les enseignements qu'il pouvait trouver dans sa patrie. — Cependant ce n'est pas là qu'est la difficulté, et rien n'empêcherait d'admettre ce voyage, n'étaient les dates et le style de ses premiers ouvrages, qui est celui de l'École vénitienne sans mélange. Il n'en est pas de même de ses ouvrages postérieurs, qui offrent incontestablement, dans certaines parties, les traces de l'imitation de Léonard et de son école.

LUINI *ou* **LOVINI.... (Bernardino)**..... *né à Luino... vivait encore en* 1530.

Bernardino Luini est probablement né vers ou peu après 1460. Cette dernière date (*circa il* 1460) est donnée par le catalogue du musée de *Brera* à Milan. Lanzi conclut de son portrait, qui se trouve dans le *Christ disputant avec les docteurs*, à Saronno, fresque datée de 1525, que Luini était un vieillard à cette époque.

..... Luini imita d'abord ce grand maître (Léonard de Vinci) avec une rare habileté; puis, ayant travaillé à Rome avec Raphaël, il prit également de sa manière en conservant toutefois de celle de Léonard et même de Scotto. Il eut un fils, Aurèle Lovini, né en 1530...

C'est la première fois, à ma connaissance, qu'on voit Luini figurer au nombre des artistes qui travaillèrent à Rome avec Raphaël ou sous ses ordres (ce qui revient au même). Luini avait vingt-cinq ans de plus que Raphaël. Il est fort douteux qu'il ait jamais vu Rome; dans tous les cas, il n'y serait resté que très-peu de temps, et il n'existe pas l'ombre de preuve qu'il ait jamais travaillé avec Raphaël. A la place de ces détails qui ne peuvent qu'induire en erreur le lecteur qui *y prête attention* et *qui s'y fie*, pourquoi ne pas caractériser en deux mots cet admirable talent, ce maître si pur et si charmant qui, certes, méritait un autre éloge que celui d'avoir été *imi-*

Digitized by Google

tateur d'une rare habileté. M. V. ne connaît-il pas les célèbres tableaux de cet artiste, souvent, comme il le dit lui-même, attribués à Léonard, *la Modestie et la Vanité* du palais *Sciarra* à Rome; *le Christ au milieu des docteurs*, dans la galerie nationale de Londres, et tant d'autres qu'on pourrait citer? Ne connaît-il pas, surtout, les nombreuses fresques de Luini, que l'on voit au musée de *Brera*, à *S. Maurizio* de Milan, à Pavie, à la Chartreuse, à Lugano, à Saronno, etc.? ou bien, aurait-il le malheur de ne voir qu'une rare *habileté* là où d'autres admirent la prodigalité d'une imagination riante et féconde, reconnaissent des créations originales de l'ordre le plus élevé, remplies de grâce et de naïveté, révélant un sentiment profond, s'emparant de toutes les sympathies, s'adressant à l'âme plus même que certaines œuvres de génies plus grands, saisissant parfois par la surprenante beauté et élévation du style, attachant toujours par ce charme intime et puissant du naturel, de la candeur, de la simplicité et de la sérénité d'âme qui n'exclut pas une mélancolie douce et rêveuse?

Luini eut deux fils, Aurelio et Evangelista, qui vivaient encore en 1584, lorsque Lomazzo écrivit son *Traité*. Evangelista, probablement le cadet des deux frères, est cité par Lomazzo comme excellent peintre d'ornements, etc.

LUTI (Benedetto)...

Ce maître prodigua un grand talent à la répétition du même sujet (*la Madeleine pénitente*) et à un nombre infini de dessins au pastel. « Il avait d'ailleurs, » dit Mariette, « beaucoup de peine à se mettre au travail. Il était grand amateur, avait fait une belle collection d'estampes et de dessins, et une bonne partie de son temps était employée à rogner, coller et approprier ses dessins et ses estampes. Quand on l'allait voir, on le trouvait presque toujours une paire de ciseaux à la main, prêt à rogner quelque estampe. »

MACHIAVELLI (Zenobio de')... Vasari dit qu'il fut élève de Benozzo Gozzoli....

Vasari l'appelle *Zanobi Machiavelli.*

Digitized by Google

312. Ce tableau vient de l'église de *Santa-Croce in Fossabonda*, hors la porte *alle Piagge*, à Pise.

MANFREDI (Bartolommeo), *né à Mantoue.*

Gigli, son contemporain, le dit né à Ustiano, bourg du Mantouan, sur l'Oglio.

MANFREDI (attribué à).

315. Ce tableau était exposé depuis 1750 au Luxembourg, sous le nom de *Moïse Valentin.*

MANTEGNA (Andrea), *peintre, graveur, architecte et géomètre, né à Padoue en* 1431, *mort en* 1506. (École de Mantoue.)

Mantegna était aussi sculpteur; il a composé un ouvrage sur la perspective, orné de dessins, comme le rapporte Lomazzo; enfin, il était poëte : on trouve un sonnet de lui dans les archives secrètes de Mantoue.

Il mourut à Mantoue le 13 septembre 1506. Il appartient à l'*École de Padoue*, et non à celle de Mantoue. *Voy.* plus haut *ad* Niccolò Allunno.

Il gardait les moutons dans sa jeunesse. Ses premiers essais ayant été remarqués, il fut mis en apprentissage chez Jean Squarcione, qui l'adopta pour son fils et le fit son héritier. G. Bellini, admirateur de son talent, lui donna sa fille en mariage, et le duc de Mantoue le créa chevalier.

Il gardait les moutons, etc. Cette seconde édition de l'histoire de Giotto pourrait être vraie; il y a cependant de fortes raisons pour en douter. Dans les archives secrètes de Mantoue, il existe un contrat daté de 1492, et relatif à la vente d'une maison appartenant au Mantegna, où l'artiste est ainsi désigné : « Andreas Mantegna *q. honorandi ser Blaxii.* » — Dans son testament, notre artiste est appelé : « Spectabilis vir dominus Andreas filius *q. domini Blasii Mantinee*, civis et habitator Mantue, etc., » et dans son premier testament, cité par Pungileoni (*Mem. di Ant. Allegri*, t. II, p. 13; t. III, p. 6), son père Biagio est même appelé *egregio.*

Quoiqu'il soit possible, jusqu'à un certain point, que la considération qu'on avait pour le grand artiste ait rejailli sur son père, il n'est pas probable cependant qu'on eût prodigué à ce dernier les épithètes et les qualifications

Digitized by Google

de *honorandus*, *egregius*, de *Ser* et *dominus*, s'il avait appartenu à la dernière classe de la société.

Le maître de Mantegna s'appelait *Francesco Squarcione*, né à Padoue, en 1394, mort en 1474. Vasari l'appelle par erreur Jacopo Squarcione; et le Livret, peut-être par une faute d'impression, l'appelle *Jean* Squarcione. Un certain Jacopo Squarcione figure dans l'histoire de Padoue; il fut pendu comme partisan de Marsilio, fils de Francesco da Carrara, seigneur de Padoue, qui avait été expulsé de sa patrie; mais on ne connaît pas de Jean Squarcione. — Francesco Squarcione, du reste, était plus remarquable comme professeur qu'il ne l'était comme artiste; aussi fut-il appelé le *Père des peintres*. On compte qu'il a formé cent trente-sept élèves.

Il résulte du livre de la corporation des peintres, conservé dans les archives communales de Padoue, qu'Andrea fut adopté par le Squarcione avant d'avoir accompli sa *dixième* année, et l'on peut juger de ses progrès en peinture par cette circonstance, que, dans un âge si tendre, il fut jugé assez instruit dans l'art pour pouvoir être *admis dans la corporation*. On lit dans ce document : 1441. *Adrea Fiuolo de M. Francesco Squarcione depentore*.

C'est le vieux Bellini, *Jacopo* (et non G. Bellin), qui donna au Mantegna sa fille Nicolosia en mariage. Après ce mariage avec la fille de son rival, Squarcione se repentit de ce qu'il avait fait pour Mantegna, lui retira sa faveur et commença à le blâmer et à critiquer avec amertume ses peintures de la chapelle *degl' Eremitani*.

Francesco Mantegna, écrivant au marquis Francesco Gonzaga, le 15 septembre 1506, pour lui annoncer la mort de son père, lui dit qu'il espère que Sa Seigneurie n'oubliera pas les services que *pendant cinquante ans* cet *homme éminent* lui a rendus. S'il fallait prendre ces paroles à la lettre, Mantegna serait venu à Mantoue en 1456; mais cela ne peut pas être, parce qu'il était occupé à Padoue jusqu'en 1459 dans la chapelle S. Jacopo et Cristoforo à l'église des *Eremitani*. Il travailla ensuite à Vérone, en 1463, et à Florence en 1466. Cependant en 1468 nous le trouvons à Mantoue; car dans les registres

Digitized by Google

des archives secrètes de Mantoue, il est consigné que dans cette année M. reçut un salaire de 75 *lire* par mois. En 1476 le marquis Lud. Gonzaga, son protecteur et Mécène, pour exprimer à l'artiste sa reconnaissance pour les peintures représentant les faits mémorables de la vie de Ludov. Gonzaga que Mantegna avait exécutées dans une salle du château de Mantoue, lui fait don d'un terrain situé dans le quartier de S. Sebastiano et en face de l'église, terrain sur lequel Mantegna bâtit sa maison. Sur cette maison on lit encore aujourd'hui l'inscription : *Super Fundo A Do. L. Prin. Op. Dono Dato An. C. MCCCCLXXVI. And. Mantinia Hæc Fecit Fundamenta XV. KL. Novembris.* Ridolfi nous apprend que le peintre avait couvert cette maison de fresques qui furent en partie détruites dans le sac de Mantoue, en 1630.

En 1488, Andrea alla à Rome, envoyé par le marchese Francesco Gonzaga à Innocent VIII, qui lui avait demandé son peintre, pour orner de fresques la chapelle récemment construite par le pape dans son palais du Belvédère. La lettre du marquis au souverain pontife est datée du 10 juin 1488. L'artiste était de retour à Mantoue au mois de septembre 1490. — Sous le pontificat de Pie VI cette chapelle fut malheureusement démolie, et les fresques du Mantegna périrent !

Il eut deux fils, qui furent ses élèves : l'un d'eux, nommé Francesco, fut, dit-on, étudié par le Corrège.

A. Mantegna eut quatre fils, dont le premier mourut jeune. Cet aîné, probablement né à Padoue, avait déjà donné des preuves d'un talent extraordinaire, et sa mort prématurée jeta le père dans une profonde tristesse. Ces détails nous sont connus par une lettre de Matteo Bossi, écrite vers 1493. Le second fils d'Andrea était Francesco que nous trouvons déjà en 1494 occupé au château de Marmirolo à des travaux de peinture pour le compte de Francesco Gonzaga. Le troisième fils, Ludovico, le favori du père, mourut en 1509. Les deux derniers étaient mariés. Enfin, Andrea Mantegna laissa un fils naturel, Giovanni Andrea, mineur à l'époque de la mort de son père, en faveur duquel celui-ci fit quelques dispositions testamentaires. Il eut en outre une fille, Taddea.

Digitized by Google

..... *Francesco fut étudié par le Corrège.* Cette phrase, singulière par la forme, est très-contestable quant au fond. Il est possible que le Corrége ait été pendant quelque temps élève de Francesco Mantegna, quoique rien ne le prouve : mais dire que Franc. Mantegna « *fut étudié* par le Corrége, » lorsque les églises et les palais de Mantoue étaient remplis des admirables créations d'Andrea, c'est comme si l'on voulait présenter p. ex. Léonard de Vinci s'attachant à étudier.... *Andrea del Castagno* (lequel s'était formé, comme tant d'autres, en travaillant à la chapelle Brancacci *del Carmine*), au lieu d'aller lui-même à la source, et d'étudier les fresques de Masaccio, cette école féconde de grands artistes ! La meilleure preuve, au reste, que le Corrége étudia les œuvres d'Andrea Mantegna se trouve dans la *Vierge de la Victoire*, comparée à celle du « *S. Francesco,* » du Corrége, aujourd'hui à Dresde. Une autre preuve se trouve dans le petit tableau du Corrége qu'on voit dans la *tribune* de Florence, la *Vierge en adoration devant l'Enfant Jésus, couché sur l'extrémité de son manteau.* Cette idée si originale appartient au Mantegna. *Voy.* son estampe de la Vierge adorant l'Enfant, n. 1 de son œuvre au Cabinet des estampes à Paris.

Il y eut encore un Carlo del Mantegna, imitateur d'Andrea, ainsi qu'un Gian Francesco Carotto, qu'il ne faut pas confondre avec son frère Gio. Carotto.

Il y eut encore un Gian Fr. Carotto..... C'est parler en termes bien vagues et bien froids d'un maître du mérite de Gian-Francesco Carotto. Lanzi semble ignorer que Carotto a laissé dans les églises et les palais de Vérone, sa patrie, une infinité d'ouvrages qui, s'ils rappellent l'école de Mantegna par la sévérité du dessin, sont loin cependant d'être de simples imitations de son style. On y reconnaît surtout l'élève de Girolamo da' Libri, et dans les plus belles de ces peintures on trouve une grâce et une pureté qui enchantent et qui feraient croire que ce maître s'est inspiré de Léonard de Vinci et de Raphaël. Kugler, dans son *Histoire de la peinture,* n'hésite pas à le placer à côté du Sodoma. Il faut avouer cependant que, dans les ouvrages de ses dernières années, ce maître tombe dans

Digitized by Google

la *manière*, son sentiment se refroidit, son coloris perd toute sa force et sa fraîcheur. Son tableau d'autel, à San-Giorgio Maggiore de Vérone, signé 1545, m'a fait penser à F. Floris! Mais l'artiste avait alors soixante-quinze ans et mourut l'année d'après.

Au reste, cette décadence est un phénomène qu'on remarque presque invariablement chez ces maîtres dont la vieillesse tombe dans les époques de transition : c'est ainsi que nous voyons tomber Lorenzo Lotto et Andrea Previtali à Bergame; Baldassare Peruzzi et Domenico Beccafumi à Sienne, sans compter de plus grands génies qui, dans leurs derniers ouvrages, apparaissent comme leurs propres et faibles imitateurs. — Giov. Carotto, savant dessinateur d'architecture, passe pour avoir enseigné cette branche de l'art à Paolo Veronese. Vasari dit même que Paolo Veronese reçut de Gio. Carotto les premières leçons de peinture.

Mantegna perfectionna la gravure au burin, dont on lui a attribué à tort l'invention.

Ceci est encore très-sujet à contestation, si nous en croyons Bartsch, du moins. Ce savant connaisseur est d'avis que les gravures de Mantegna, qui sont des chefs-d'œuvre d'invention, de précision dans le dessin et même de grâce, laissent beaucoup à désirer comme exécution, et il conclut que « ceux qui prétendent que Mantegna a perfectionné la gravure sont dans une grave erreur. »

316. Musée Napoléon.

Ce tableau, fruit de la conquête, est en France depuis 1797. Il faisait partie du retable du maître autel de l'église de *S. Zenon*, à Vérone, retable composé de six morceaux, dont trois de la dimension de celui-ci et trois autres beaucoup plus grands (2 m. 13 cent. haut.; 1 m. 37 cent. larg.), et qui tous les six se trouvaient réunis à Paris, au musée Napoléon, ou plutôt sous la République, car les notices du temps de l'Empire n'en font plus mention. Le tout a été gravé par Giacinto Maina.

317. *La Vierge de la Victoire.*

Ce tableau est gravé dans l'*Histoire de la peinture italienne*, par Rosini, et dans l'ouvrage de Pompeo Litta

Digitized by Google

qui traite de la famille Gonzaga Cette dernière gravure est de Francesco Novelli.

Musée Napoléon. Vasari nous apprend que ce tableau se voyait de son temps sur le maître-autel de l'église des Philippins, dite la *Madone des Victoires*, bâtie en 1496 par le marquis de Mantoue, en commémoration d'une victoire que peu de temps auparavant il avait remportée sur les Français, près des bords du Taro, où il commandait en chef l'armée de la ligue formée pour chasser Charles VIII de l'Italie. Mantegna, qui avait été l'architecte de l'église, fut aussi chargé de l'*ex-voto* du maître-autel.....

Ce magnifique tableau se voyait à l'endroit pour lequel il avait été fait, dans l'église de *Santa-Maria della Vittoria*, encore en 1797, avant qu'il fût enlevé par les Français. L'église fut supprimée à cette époque.

La « victoire » dont il est question ici, et que les anciens livrets appelaient « le *prétendu* succès de Fr. Gonzaga, » est la bataille de Fornoue (6 juillet 1495), où les 9,000 Français de Charles VIII défirent complétement les 40,000 Italiens commandés par le marquis de Mantoue.

Une lettre du plus grand intérêt, et dont le contenu se rapporte presque exclusivement à ce tableau, est communiquée par Gaye, *Carteggio*, t. I, p. 328. Elle est datée de Mantoue, le 29 août 1495, et adressée par don Girolamo Eremita au marquis François de Gonzague, dont il était apparemment le confesseur. Voici le commencement de cette lettre : « Illustrissime prince, etc., etc. : J'ai appris de Monseigneur Votre frère la réponse faite par Votre Seigneurie à l'*Israélite* qui doit faire peindre la bienheureuse image de la très-glorieuse Vierge Marie, *qu'il a déja prise en affection.* » (Est-ce un banquier ou entrepreneur juif, chargé de traiter avec le peintre et de surveiller l'exécution du tableau, et de qui le bon P. Girolamo entrevoit déjà la conversion? ou bien serait-ce ici un de ces cas de *corvées*, d'extorsions et d'humiliations auxquelles les Juifs étaient exposés au moyen âge pour prix de la *tolérance* qu'on leur accordait dans les États chrétiens?) « J'ai aussi vu, à ma grande satisfaction, tout ce que monseigneur Révérendissime s'est déjà empressé de faire en exécution des directions de votre Excellence. J'espère que sous peu ladite très-sainte image sera parachevée, laquelle est destinée à devenir pour Votre Seigneurie et pour toute votre ville une source de consolations.

Digitized by Google

J'ai écrit ces jours passés, et au nom du P. don Marco Antonio, que ces maisons doivent aussi céder la place à une église qui sera *Sainte-Marie de la Victoire*. Tout cela a été confirmé par le susdit seigneur votre frère de cette manière : S. Seigneurie ordonne, en présence de votre conseil, que *messer Andrea Mantinea* lui fasse deux saints, un de chaque côté de la Madone, pour lui tenir le manteau, sous lequel doit se trouver V. S. armée, à savoir saint George et saint Michel ; ce qui plut beaucoup à tous, mais principalement à moi, pour les paroles qu'il ajouta sagement et, à ce que je crois, inspiré de Dieu, disant que ces deux saints étaient victorieux, l'un par le corps et l'autre par l'esprit, et que ceux-ci réunis à la très-sainte mère du Christ, votre très-dévouée protectrice et votre unique espérance, donneraient la victoire à Votre Seigneurie Illustrissime ; et il finit par dire qu'il espérait de voir une belle dévotion en ce lieu. Et chacun en juge ainsi et espère de même. Déjà monseigneur Révérendissime lui a fait un vœu touchant votre cheval malade, etc. »

318. Ce tableau et le suivant ont fait partie du cabinet d'Isabelle d'Este. L'inventaire de ce cabinet, dressé au milieu du XVIe siècle, décrit... la peinture portée sous ce numéro.

Il existe encore un autre inventaire, de l'année 1559, conservé dans les archives secrètes de Mantoue, dans lequel le *Parnasse* et la *Sagesse victorieuse des vices*, sont également décrits. — Le marquis Selvatico de Padoue, dans son *Mémoire sur A. Mantegna*, inséré dans la nouvelle édition des *Vite, etc.*, de Vasari, suppose que ces deux allégories auront été prises par les Allemands, au fameux sac de Mantoue, en 1630, et vendues ensuite au roi de France.

Aucun de ces quatre tableaux n'est signé, que je sache, quoique Mantegna n'ait rien fait de plus beau. J'ignore sur quoi se base le marquis de Selvatico, en prétendant que la *Vierge de la Victoire* est signée et datée de 1495 (?). Cependant il existe des tableaux de Mantegna signés de son nom. M. Reiset en possède un signé : ANDREAS MANTENE... en lettres d'or ; et le beau saint Sébastien de la galerie du Belvédère à Vienne, tableau de deux pieds de haut, est signé en grec, avec des lettres majuscules

Digitized by Google

placées verticalement, les unes au-dessous des autres : ΤΟ ΕΡΓΟΝ ΤΟΥ ΑΝΔΡΕΟΥ (le reste est couvert).

MASSONE (Giovanni)... 325... Ces trois tableaux ont été exécutés vers 1490 et furent placés à Savone dans la chapelle sépulcrale érigée par le pape Sixte IV pour renfermer les cendres de sa famille.

La *Descrizione delle pitture, etc., dello Stato ligure* (par Ratti), p. 36, dit que ce tableau, composé de trois compartiments, fut exécuté *en* 1490 (il y est dit 1590 par une faute de typographie).

La chapelle sépulcrale fut érigée en 1482.

MAZZOLLINI (Lodovico)... Il fut élève de Lorenzo Costa.

Son nom est *Mazzolini*, ou Mazzolino, le diminutif de Mazzoli (Giovanni Bastorolo) qui était le nom de son père : Vasari l'appelle Malino. Zani, dans l'*Enciclopedia*, lui donne les prénoms de Gennaro Lodovico, d'après la signature d'un de ses tableaux. C'est le célèbre et grand tableau fait pour Francesco Caprara, et destiné à être placé dans sa chapelle à San-Francesco de Bologne ; aujourd'hui dans le musée de Berlin, où on lit : « MDXXIV. ZENAR LVDOVICVS MAZZOLINVS FERRARIENSIS. » Je serais disposé à croire que ce mot de ZENAR indique plutôt le mois de janvier qu'un nom de baptême de l'artiste.

Mazzolino fut élève de Lorenzo Costa, à Bologne, dit-on, où il se rendit pour recevoir les leçons de son célèbre compatriote.

328. Ancienne collection. Ce tableau a été longtemps donné au Garofolo.

De pareilles attributions n'ont qu'un bien médiocre intérêt, car elles ne renferment aucun enseignement. Il faut n'avoir jamais vu de tableau de Mazzolino, pour pouvoir confondre ce maître avec Garofolo, bien que les deux fussent contemporains et nés dans la même ville. Garofolo, parfois timide et faible, ne manque jamais de noblesse : Mazzolino, toujours énergique et résolu, est ordinairement trivial. Tout d'ailleurs concourt à donner aux tableaux de Mazzolino un aspect particulier qui les fait aisément reconnaître. Il y a le choix des sujets d'abord, qui, à de rares exceptions près, — le *Passage de la mer Rouge*, gravé dans d'Agincourt, *tab.* 198 et 199, en est une,

Digitized by Google

— sont empruntés au Nouveau Testament, et de préférence à ces épisodes de la vie du Christ qui permettent l'introduction d'un grand nombre de personnages. Quant aux dimensions de ses tableaux, elles sont presque toujours petites. On ne connaît de M. qu'un seul grand tableau : c'est celui dont Vasari fait l'éloge, qui fut peint pour la chapelle Caprara, à *San-Francesco* de Bologne, et se trouve aujourd'hui à Berlin ; c'est le même que nous avons cité plus haut. Il représente le Christ à l'âge de douze ans, au milieu des docteurs, sujet de prédilection de l'artiste et qu'il répéta à l'infini, ordinairement en petit. Les autres sujets qu'il affectionne sont : la Circoncision, la Femme adultère, l'*Ecce homo*; et ce qui, dans ces sujets, l'intéresse et l'inspire, ce sont les figures des scribes et des pharisiens, ces vieillards hypocrites, astucieux, remplis de haine et d'envie. Il leur donne des physionomies animées mais sans noblesse; des traits fortement marqués mais rarement beaux ; des gestes expressifs mais frisant la caricature. A celui des accusateurs de la femme adultère qui se baisse pour lire les paroles que le Christ vient de tracer sur le sol, il donne des besicles ; dans ses saintes Familles, il introduit des hiboux, des singes dont les grimaces accompagnent les caresses du divin Enfant. Ce qui caractérise encore sa manière, ce sont de riches bas-reliefs en marbre ou en bronze, dont il aime à orner ses compositions. Son coloris est d'une vigueur extrême, ses draperies brillent du plus vif éclat, ses chairs sont d'un ton qui va jusqu'au cuivré ; son exécution est on ne peut plus soignée ; ses têtes sont autant de miniatures du plus précieux fini. Mais nulle trace chez lui de ce sentiment religieux tantôt calme et intime, tantôt fervent et plein d'élan, qui donne tant de charme aux productions de ses contemporains. Mazzolino ne prend jamais ses sujets au sérieux : ses compositions sont des tableaux de genre, remplies de qualités pittoresques, mais au fond plus bizarres et fantastiques que vrais, plus brillants que profondément sentis, et, en résumé, ses productions laissent froid, parce que l'âme en est absente.

328. Ce joli petit échantillon du maître est parfaitement conservé dans les parties essentielles, ce qui ferait

Digitized by Google

croire que les lourds repeints qui couvrent les montagnes du fond et tout le ciel s'étendent plus loin que le dommage que ces parties peuvent avoir souffert.

MAZZUOLI (Ieronimo Mazzola, *ou*), *vivait de* 1520 *à* 1550.. .

Le nom de famille de Girolamo Mazzola est : *Bedolo ;* son père s'appelait Melchiorre Bedolo. Il prit le nom de Mazzola de son beau-père Pier-Ilario.

Le P. Affò, dans son *Parmiggiano servitor di piazza*, rapporte un contrat passé entre notre artiste et les religieux de S. Giovanni, pour un tableau du maître autel, représentant la Transfiguration, contrat qui est daté du 2 octobre 1555. Lanzi dit qu'il vivait en 1580, et c'est probablement ce dernier chiffre que M. V. a écrit.

MEMMI (Simone di Martino, *dit* **Simone),** *né à Sienne en* 1284, *mort dans la même ville en août* 1344, *âgé de* 60 *ans...*

Son père s'appelait Martino, et son beau-père Guglielmo ou Memmo. Simone a signé tantôt Simon Martini, tantôt Simone Memmi, mais il est plus connu sous ce dernier nom. Il fut l'émule et non le disciple de Giotto, son contemporain, et travailla avec Lippo Memmi. Il vint à Avignon et fit le portrait de Pétrarque et de Laure de Sade. Il eut un frère nommé Cecco di Martino.

Il est parfaitement reconnu aujourd'hui que Simone de Sienne ne s'est jamais appelé *Memmi*, et que l'erreur vient de Vasari, qui, le croyant frère de Lippo Memmi, dont il n'était que le beau-frère, lui donne également le nom de Memmi. Ces sortes d'erreurs, consacrées par une longue habitude, sont bien difficiles à déraciner. Il y a près de deux cents ans qu'il est prouvé que le célèbre architecte de Santa-Reparata (le dôme) de Florence était fils de *Cambio* et non de Lapo ; cependant les Florentins mêmes continuent à l'appeler Arnolfo di Lapo.—Quant à Simone di Martino, il signait ses tableaux : *Simon de Senis, Symon pinxit,* ou *Simon Martini.* Le célèbre tableau de l'Annonciation fait pour la cathédrale de Sienne, plus tard transporté à l'église de *Sant'Ansano* di Castelvecchio, de là envoyé à Florence, aujourd'hui aux *Uffizj*, est signé *Simon. Martini. Et. Lippus. Memmi. De. Senis. Me. Pincxerunt. Anno. Domini MCCCXXXIII. Il n'a jamais signé un tableau* Simone Memmi ; il est prouve que Vasari a mal lu les inscriptions dont il parle et a fait

Digitized by Google

confusion. Dans les archives de Sienne, où Rumohr a lu son nom plusieurs fois, il n'est jamais appelé autrement que *Maestro Simone Martini dipentore; maestro Simone dipegnitore; Maestro Simone Martini dipegnatore.*

Il faudrait donc s'habituer à appeler ce maître : *Simone di Martino.*

Simon mourut, non à Sienne, mais à Avignon, à la cour du pape, au mois de juillet 1344, comme on l'apprend par le nécrologe de *San-Domenico* de Sienne, où il est dit : *Magister Simon Martini pictor mortuus est in curia...*

Sa femme s'appelait, à ce qu'il paraît, *Giovanna di Memmo di Filipuccio.*

« Simone di Martino fut l'émule et non le disciple de Giotto. » Cette notice est parfaitement vraie; mais en parlant de Taddeo Gaddi, p. 73, M. V. a oublié ce qu'il dit ici.—A en juger par la similitude des styles, on peut croire Simone di Martino élève du vieux Segna (Buoninsegna), et condisciple de Duccio, le fils de Segna.

Quant à la *Laura* de Pétrarque, cette grande et poétique figure que l'Amour et le Génie ont entourée d'une double et resplendissante auréole, devons-nous y voir la prosaïque réalité de madame Laure de Sade?

Simone eut un frère nommé *Donato*, peintre comme lui, et qui mourut au mois d'août 1347. *Voy.* Vasari, *édit. Flor.* 1846, *t. II*, *p.* 87, *not.* 3. Le nom de *Cecco*, donné à ce frère, repose sur une erreur. *Voy.* Lanzi, *Stor. pitt.*, *édit. de* 1809, *t. I*, *p.* 319, qui rétracte à ce sujet ce qu'il en avait dit dans la première édition de son ouvrage.

330. M. V. aurait bien fait de citer ici M. Waagen, qui trouve que ce *Couronnement de la Vierge*, quoiqu'un tableau siennois de cette époque, et de quelque mérite, est cependant loin d'avoir les qualités de Simone di Martino, et qu'il diffère de ses peintures même par le ton de la couleur. Effectivement, ceux qui n'auraient vu que l'admirable petit triptyque du musée d'Anvers, signé : SYMON PINXIT, représentant en très-petite dimension le Crucifiement, la Déposition de croix et l'Annonciation, auraient de ce maître, de sa puissance à rendre les affections de l'âme, de la saisissante vérité de ses expressions et de son exquise délicatesse d'exécution une idée telle,

Digitized by Google

qu'ils n'admettront jamais ce *Couronnement de la Vierge* comme étant de sa main.

MOLA (Pier Francesco)... *né à Coldrè, dans le Milanais, en* 1621 : *mort subitement à Rome en* 1666.

Mariette, qui ne connaissait encore qu'en manuscrit l'ouvrage de Giambattista Passeri : *Vite de' Pittori, etc., che anno lavorato in Roma, morti dal* 1641 *fino al* 1673; *Roma,* 1772, dit, dans les annotations à l'*Abecedario* d'Orlandi : « J. B. Passeri le fait naître en 1612 et mourir en 1668 (à cinquante-six ans), et j'ajoute plus de foi à son calcul qu'à celui d'Orlandi, ni même à celui de Pascoli. Le Passeri était contemporain de Mola; et les deux autres sont souvent tombés dans des erreurs (1). »

Passeri nous apprend aussi que Mola mourut *épuisé par une longue maladie,* peu après avoir été nommé prince de l'Académie de Saint-Luc.

« Le Mole entendait merveilleusement les effets du clair-obscur », dit Mariette. « La plupart de ses tableaux sont extrêmement piquants par les effets de lumière y introduits. La touche de son pinceau est des plus fermes que je connaisse. »

A la suite de l'article consacré à P. Fr. Mola, un avertissement dans le genre de ceux que M. V. prodigue quelquefois sans nécessité, eût été parfaitement à sa place; car, comme le dit déja le savant et profond critique que nous venons de citer deux fois : « Il faut se garder de confondre P. F. Mola avec *Gio. Batt. Mola*, ou mieux, *Mollo,* qui reconnaissait aussi l'Albane pour son maître. C'est de ce peintre qu'il est fait mention dans la *Vie du Guide*, écrite par Malvasia, et l'on y apprend qu'il était de Besançon. Le *Guide* tenait un registre de ceux à qui il prêtait de l'argent, étant à Rome, et dans ce registre Malvasia a trouvé écrit : *Gio. Molli da Bisenzone. Voy. Fels. pittrice*, vol. II, p. 72. Lui-même écrit son nom *Mollo* sur deux planches qu'il a gravées, l'une d'après l'Albane, et l'autre sur son propre dessin. » La corruption du nom vient de Malvasia, qui, oubliant ce qu'il a écrit,

(1) Je ne cite pas textuellement la dernière phrase; mais c'est le sens des paroles de Mariette.

Digitized by Google

l'appelle, à plusieurs autres endroits, *Mola, Mola di Francia.*

333. Ce sujet est gravé par J. Coelemans, en 1707, dans le *Recueil des tableaux de M. Boyer d'Aguilles à Aix*, d'après un tableau qui était dans la collection de ce célèbre amateur du dix-septième siècle. Mariette, dans le texte qui accompagne la seconde édition de ce recueil, publiée par lui, s'exprime ainsi : « On n'ose décider lequel de ce tableau ou de celui qu'on a vu dans le cabinet du prince de Carignan, et qui est actuellement chez le roi, est l'original. Le Mola peut fort bien s'être répété, celui-ci est un de ses plus beaux ouvrages. »

336... Piganiol... attribue ce tableau et le suivant à Jean-Baptiste Miolle...

Au lieu de Miolle, lisez : *Molle.*

MORALES (Luis de).
Elève de Pietro Campana, disciple de Raphaël. Les Espagnols lui ont donné le surnom de *divin*, parce qu'il ne peignit surtout que des sujets représentant la Sainte-Famille.

C. Bermudez prouve que P. Campaña n'a pu être le maître de Moralès, n'étant venu en Espagne que vers 1548, tandis qu'il existe à Badajoz, à l'église de la *Concepcion*, des tableaux de Moralès, datés de 1546.

Son surnom de *Divino* lui fut donné à cause du choix de ses sujets, qui furent exclusivement des sujets *de sainteté* (l'expression du Livret : « des sujets représentant la sainte Famille, » n'est pas heureuse) : ce sont des Christs, des Vierges de douleur ; c'est surtout la Vierge soutenant le Christ mort.

MURILLO (Bartholomé Esteban, *ou* **Estevan),** *né à Pylos, à cinq lieues de Séville, où il fut baptisé le* 1er *janvier* 1618...

Il est à remarquer que le nom d'*Esteban* (et non Estevan, orthographe que je ne trouve dans aucun auteur) est considéré par les historiens comme faisant partie de son nom de famille, puisque tous ses ancêtres l'ont porté.

Antonio Palomino prétend que Murillo naquit à *Pilas* (et non Pylos) ; mais Bermudez prouve, par l'extrait de baptême authentique qu'*il avait sous les yeux*, qu'il fut

Digitized by Google

baptisé dans la paroisse de Sainte-Marie-Madeleine de Séville, le lundi 1er janvier 1618.

Il étudia d'abord à Séville, à l'école de Juan del Castillo, son oncle... Son plus célèbre élève... fut François Menessès Osorio. Il fut encore bien copié par Antolinez, Villa Vicencio, Alphonse Michel de Tobar, ses élèves, et enfin par Laurent Quiros et Joachim Joseph Cano....

Juan del Castillo ne fut pas son oncle, mais un parent éloigné.

Au lieu de Menessès, lisez : *Menesès* Osorio.

Tobar, un des plus célèbres imitateurs de Murillo, ne fut point son *élève*, puisqu'il naquit en 1678, quatre ans avant la mort de Murillo. Mais un des élèves du grand maître qui méritait d'être cité, c'est Sébastien Gomez, « le mulâtre de Murillo. »

Laurent Quiros mourut en 1789, et J. Joseph Cano en 1784.

345. Ce tableau fait penser aux excellents vers de Salv. Rosa, dans sa *Satira della pittura* :

« Ne creda oggi il pittor far cosa buona,
Se non dipinge un gruppo di stracciati,
Se la pittura sua non è barona.
E questi quadri son tanto apprezzati,
Che si vedon de' Grandi entro gli studi
Di superbi ornamenti incorniciati.
Così vivi, mendichi afflitti e nudi
Non trovan da coloro un sol denaro,
Che ne' dipinti poi spendon gli scudi.
Così ancor io da quelli stracci imparo,
Che dei moderni principi l'istinto
Prodigo è ai lussi, alla pietade avaro.
Quel che abborriscon vivo, aman dipinto :
Perche omai nelle corti è vecchia usanza,
Di avere in prezzo solamente il finto. »

MUTIEN (Girolamo Muziano), *né... en* 1528, *mort à Rome en* 1590.

Le Mutien fut appelé à Rome : *Girolamo Bres·ano*, *Messer Girolamo Brescianino*, *Caval. Girol. Muziani*, et enfin *il giovane de' Paesi*.

Il était né en 1530, et mourut en 1592. Sur son tombeau, à *S. Maria Maggiore*, à Rome, on lit l'inscription suivante : *Hieronimo. Mutiano. Brixi. etc. Obiit Die* XXVII *Ap.* MDLXXXXII. *Æt.* 62.

Digitized by Google

ORCAGNA ou **ORGAGNA** (**Andrea**), *peintre, sculpteur, architecte, né à Florence en* 1320, *mort en* 1389. (Ecole florentine.)

Cette notice paraît être empruntée, sans examen, à l'ancien Livret, où la date de 1320 se trouve, probablement par suite d'une faute d'impression, à la place de 1329, puisque Vasari dit qu'Orcagna mourut en 1389, âgé de soixante ans. Mais il est prouvé aujourd'hui qu'Andrea Cione *était mort en* 1376. *Voy.* la nouvelle édition de Vasari, t. II, pag. 134, note 3. — Quant à l'année de sa naissance, elle n'est pas connue.

Suivant Vasari, l'Orcagna était aussi poëte.

Les Orcagna forment une famille nombreuse d'artistes de mérite, pendant les XIIIe et XIVe siècles. Cione Orcagna, chef de cette famille, se rendit célèbre par de grands travaux d'orfèvrerie; outre Andrea, il eut encore deux autres enfants : Bernardo, peintre; Jacopo, sculpteur et architecte. Enfin Mariotto, son petit-fils, se distingua aussi dans la peinture. Andrea Orcagna peignit avec son frère Bernardo au Campo-Santo de Pise et à la chapelle Strozzi.

M. Tarral a relevé quelques erreurs contenues dans cette notice; mais il est allé trop loin, comme nous le verrons plus tard. Le principal reproche qu'on puisse faire à M. V., c'est d'avoir pris le nom d'*Orcagna* pour un nom de famille, tandis que c'est un surnom donné exclusivement à Andrea, le grand artiste de la famille. Aucun doute ne peut plus exister sur l'origine et la forme primitive de ce surnom, depuis que le baron de Rumohr a publié dans ses *Recherches italiennes* les extraits des archives du dôme de Florence, qui prouvent que ce surnom est une abréviation ou corruption, probablement contemporaine, du mot d'*Arcagnuolo*. Voici les différentes manières d'écrire ce nom que Rumohr a trouvées : *Andrea Archagniolo*, *Andrea di Cione archagniolo dipintore; Andrea Archagño; Andrea orcagño; dello 'rchagnio; dell' archagnielo; dell' archagnio.* C'est surtout la forme *dello 'rchagnio* qui donne la clef de la corruption du nom; car, un peu plus tard, au lieu de l'élision de la première lettre du nom, on mit l'apostrophe après l' *l;* et ayant déjà perdu de vue l'origine du surnom, on écrivit *dell' Orcagnio*, et enfin *Orcagna.* Ceux qui ont l'habitude de l'italien du moyen âge savent combien ces changements et ces étranges abréviations et élisions sont chose

Digitized by Google

commune. Dans les lettres de Vasari, par exemple, adressées à son ami Vincenzo Borghini, prieur des Innocents, on trouve ce titre écrit tantôt (spedalingho) *delli Innocenti*, tantôt *degli Innocenti*, le plus souvent *de' Nocenti*, ou même *d' Nocenti*. L'Allemagne s'appelait *la Magna*. l'*Arena* (de Padoue) s'écrit ordinairement *la Rena*. Mais un cas tout à fait analogue au nôtre me tombe sous les yeux, dans un document relatif à Bernardo Cione, frère de l'Orcagna, dont les peintures *del onferno in Champo santo* furent restaurées en 1379. On écrivait, et sans apostrophe encore, *del onferno* au lieu de dello inferno, dello' nferno; ce qui forme exactement le pendant de *del Orcagna*. Cette explication, appuyée sur les documents, n'est donc point, comme le dit M. Tarral, une « ingénieuse supposition, » c'est un fait; et Rumohr a bien raison, ce me semble, de s'étonner qu'avant lui personne n'ait songé à s'adresser à la source, les archives très-accessibles du dôme de Florence, au lieu de se creuser la tête pour élaborer des explications aussi oiseuses que forcées, comme l'a fait Baldinucci, et depuis Richa, Nicolini et tant d'autres. — Rumohr ne s'attache pas à expliquer le sens ou l'origine de ce surnom appliqué à Andrea. Peut-être trouvait-il la chose trop simple. En effet, il semble à peine nécessaire de suggérer au lecteur l'explication suivante : A cause de la beauté de ses figures d'anges et d'archanges, — qu'on se rappelle la chapelle Strozzi de *Santa-Maria Novella*, à Florence, — l'artiste fut d'abord appelé *Andrea degli Archagnuoli*, puis, par une métonymie très-commune, *l'Arcagnuolo; l'Orcagna*.

Quant au chef de la famille, Cione, il était réellement orfévre. *Voy*. le second commentaire de Lorenzo Ghiberti, dans la nouvelle édition de Vasari, (*Florence*, 1846, t. I, pag. XXIII, note 2). Zani l'appelle *orfévre et ciseleur excellent*. M. V. n'aurait donc qu'à rendre compte de la source où il a trouvé les *grands travaux d'orfévrerie* qui, selon lui, rendirent le nom de Cione célèbre.

Cione n'eut pas seulement « deux enfants, outre Andrea; « il eut en tout *quatre fils*, dont trois peintres et un sculpteur et architecte. Leurs noms sont : Bernardo, appelé *Nardo*, l'aîné; Andrea; Ristoro, sculpteur et architecte,

Digitized by Google

qui figure plusieurs fois parmi les magistrats de sa ville natale; enfin, Jacopo; ce dernier était, comme les deux premiers, inscrit sur le livre de la *Compagnie des peintres*. Déjà Ghiberti dit que trois des frères furent peintres; le quatrième fut sculpteur, *pas trop parfait*. Les recherches de del Migliore ont confirmé et complété les indications données par Ghiberti.

Andrea n'eut d'autres enfants que deux filles; mais Bernardo eut un fils, Mariotto, peintre, dont les ouvrages sont perdus aujourd'hui, et que Vasari ne dit ni bon ni mauvais artiste. Ce Mariotto eut un fils, Bartolommeo, orfévre. Enfin, Jacopo laissa un fils, Cione. On peut donc, à la rigueur, parler « d'une famille nombreuse d'artistes. »

PADOUAN (Alessandro Varotari, *dit* **il Padovanino,** *ou* **le)**.....

Suivant Ridolfi et Pozzo (*Vite dei pittori, etc., veronesi*), auteurs qui paraissent bien informés, Varotari descendrait de la famille patricienne des Varioter de Strasbourg, qui s'expatria à l'époque où cette ville se déclara pour les nouvelles doctrines de Luther. Ce nom de *Varioter* semble être déjà une corruption de *Weyrotter*, nom d'une ancienne famille d'Augsbourg.

Son père, Dario Varotari, peintre et architecte, étant mort en 1596, lorsqu'il n'avait encore que six ans, ne put lui enseigner les éléments de la peinture...

Presque tous les historiens disent le contraire. Zanetti (*Pittura veneziana*, pag. 364) appelle expressément *Dario Varotari* « il *padre* e il *maestro* di Alessandro. »

PALME LE VIEUX (Jacopo Palma), *né vers* **1500...** *mort vers* **1548.** Tous les biographes sont tombés dans l'erreur en plaçant la naissance de Palma entre les années 1526 à 1540. Il résulte de documents authentiques qu'il reçut, en quatre payements... en 1520... et 1521, 25 ducats d'or pour son tableau du mariage de la Vierge de l'église de Saint-Antoine de Castello. Il devait avoir au moins 20 ans quand il fit cet ouvrage important... On doit donc fixer sa naissance vers 1500... Cet habile artiste, ami et imitateur du Lotto, étudia à Venise le Titien et surtout le Giorgion... Il fut surnommé le *vieux* pour le distinguer de son neveu qui, ainsi que lui, se nommait Jacopo Palma.

L'auteur du Livret, qui semble se flatter d'avoir eu, le premier, le courage de faire remonter la naissance du vieux Palme vers 1500, a eu le tort de s'arrêter à moitié chemin, en assignant à la naissance de cet artiste une date qui est précisément celle d'un de ses tableaux. Ce beau

Digitized by Google

tableau, *la Vierge avec l'Enfant, saint Pierre, saint Jacques et le donataire*, propriété de M. F. Reiset, porte une inscription authentique; le nom et la date s'accordent entièrement avec le style et l'époque de la peinture; de même que le dessin et l'exécution indiquent évidemment que c'est l'ouvrage d'un jeune homme. La signature même a quelque chose de gauche dans la manière dont elle est écrite. Elle se trouve sur un petit cartouche, distribuée sur cinq lignes, ainsi : IACH — OBVS — PALM — A. M. — D. Il est donc incontestable que la naissance de J. Palma remonte, tout au moins, aux années de 1476 à 1482. De cette manière, le Palme devient contemporain de Lorenzo Lotto, ce qui s'accorde avec les paroles de Vasari, qui fait de ces deux peintres des *compagnons* et des *amis*. (Mais Vasari se garde bien de faire de Jacopo Palma un « imitateur » de Lotto, comme l'appelle le Livret.)

Je dirai, en passant, que M. V. exagère lorsqu'il prétend que *tous les biographes sont tombés dans l'erreur* en plaçant la naissance de Palme entre les années 1526 à 1540. Il est certainement très extraordinaire que ces dates aient été si longtemps reproduites par la grande majorité des biographes. L'erreur est venue, en grande partie, de ce que l'on a cru, à tort, devoir attribuer au *vieux* Palme l'achèvement du *dernier* tableau du Titien, dans l'*Academia* de Venise, sur lequel on lit la belle inscription : *Quod Titianus Inchoatum Reliquit* (1576) — *Palma Reverenter Absolvit — Deoque Dicavit Opus.* — Mais, pour se convaincre que depuis vingt ans on n'en est plus là, il suffit d'ouvrir les catalogues des différentes galeries de l'Europe : on trouvera que les uns placent l'époque de l'activité du Palme entre 1520 et 1550; d'autres placent sa naissance vers 1500 (ce qui revient au même); d'autres encore, plus hardis, le disent *né avant* 1500 (catal. de *Brera*, à Milan); le catalogue de Madrid dit : « . . . On sait seulement qu'il *florissait au commencement* du seizième siècle; » enfin, Zani, dans son *Encyclopédie*, publiée en 1823, fait remonter son *activité* jusqu'à l'an 1491.

Une circonstance qui augmente la probabilité de l'époque que nous assignons à la naissance de J. Palma, c'est que le *jeune* Palme n'est pas, comme le dit M. V., le

Digitized by Google

neveu, mais bien le *petit-neveu* de notre artiste. Son père, *Antonio*, peintre médiocre, était le neveu de Jacopo Palma.

356. Dans le catalogue des tableaux du prince de Carignan, on trouve un tableau exactement pareil au nôtre, décrit sous le nom du *Georgeon*. — Un pendant du « Chevalier Baillard, » un Empereur Romain du Feti (probablement le n. 196 de la *Notice*), fut vendu, chez le prince de Carignan, 457 liv.

Après ce qu'on a écrit sur notre portrait, jugé d'ailleurs depuis longtemps, je n'aurai que peu de chose à dire à ce sujet, et nous pouvons espérer de voir enfin rendu à son véritable auteur ce tableau qui, pour n'être ni du Giorgion, ni de son grand élève et contemporain, n'en est pas moins une fort belle chose, préférable, à mon sentiment, à certains Giorgione (qui sont précisément des Pietro della Vecchia) fort admirés dans les galeries de Rome, et reproduits à l'infini : je croirais même volontiers que notre *Bayard* est le chef-d'œuvre de Pietro della Vecchia; car il y a une grandeur réelle dans le caractère de la tête et dans le mouvement du bras, et le ton solennel de la couleur est en parfaite harmonie avec la nature du sujet. J'ajouterai seulement deux mots à propos d'une supposition de M. Tarral. Ce n'est pas un monogramme du tableau de Vienne mal interprété qui a donné lieu à l'attribution erronée de notre tableau ; l'erreur vient plutôt de la fausse interprétation des mots « P. Vecchio, p. » au bas de la gravure de L. Vorsterman junior. C'est ainsi d'ailleurs que l'explique M. Haas dans son texte de la *Galerie du Belvédère*, Vienne et Prague, 1821 et suiv., IVe vol. — Au reste, la répétition de Vienne est inférieure au tableau du Louvre : elle est d'un aspect cru et sans finesse; des nettoyages indiscrets, sans doute, l'ont privée de ce beau ton chaud et doré qui adoucit et harmonise, dans le tableau du Louvre, l'heureuse et hardie opposition du blanc et du noir.

Je me permettrai, à ce propos, d'exprimer le vœu de voir bientôt reparaître la délicieuse petite copie par Téniers, faite apparemment d'après le tableau de Vienne, et que je vis au Musée un jour du mois d'août 1848, à l'époque où l'on disposait le salon carré. Cette petite copie très-fidèle,

Digitized by Google

d'une couleur étincelante, vigoureuse, et cependant plus claire que l'original, a toute la verve et tout l'esprit que le grand maître flamand a l'habitude de mettre dans ses propres compositions; et ce panneau de huit pouces carrés ferait, j'en suis sûr, plus de plaisir aux artistes et aux amateurs que les trois quarts des grandes toiles qu'on a retirées du grenier, sous prétexte d'enrichir le Musée. Cette copie de Téniers me fait penser à plusieurs autres petits tableaux du même genre que je connais et qu'on a l'habitude d'appeler des *pastiches*, tandis qu'ils sont bien réellement des copies, ou, si l'on aime mieux, des traductions en flamand de la plupart des tableaux de l'école italienne, dont se composait la galerie de l'archiduc Léopold à Bruxelles. C'est d'après ces copies de Téniers que les tableaux furent gravés par Vorsterman, Lisebetius, T. van Kessel, Troyen et d'autres, et le tout fut publié sous le titre de *Theatre des peintures de David Teniers, dédié au prince Léopold-Guillaume, archiduc, etc.*, *Bruxelles*, 1660. (*Voy.* n° 488 de cette *Notice*.) C'est ainsi qu'on voit à Paris, chez trois amateurs différents: d'après *le Titien*, la Vierge et l'Enfant Jésus dans un paysage, avec une sainte qui offre à ce dernier des fleurs dans une corbeille; d'après *Dom. Feti*, le corps de Léandre emporté par les naïades; des dauphins entourent ce groupe; au fond Héro qui se jette du haut de la tour; enfin, d'après *Lorenzo Lotto*, le Christ mort soutenu par la Vierge et Joseph d'Arimathie, et pleuré par les saintes femmes, en présence de saint François. Ces petites copies, par l'esprit de la touche, la vivacité de l'exécution et la fraîcheur du coloris, ont un charme pittoresque que n'ont pas toujours conservé les originaux.

PANNINI (Giampolo), *né à Plaisance en* 1691, *mort à Rome en* 1764.

Pannini (mieux : Panini) est né en 1695, et mourut le 21 octobre 1768, âgé de soixante-treize ans. Ces dates furent fournies à Mariette par le fils de Jean-Paul; et le fragment autographe de sa lettre est conservé dans l'exemplaire de l'*Abecedario* d'Orlandi, qui avait appartenu à Mariette.

365. Le Musée pouvait assurément se contenter de l'*Intérieur de Saint-Pierre* de Rome, peut-être le chef-

Digitized by Google

d'œuvre de Panini, et de quelques autres échantillons de ce maître, sans qu'il fût besoin de cette grande peinture de décorations qui serait mieux placée partout ailleurs que dans la galerie du Louvre, et dont le ton criard et le style flamboyant achèvent de rendre l'aspect de cette région de la galerie vraiment désolant.

PARMESAN (Francesco Mazzuola, *dit* **il Parmegiano**, *ou* **le**), *peintre, graveur à l'eau-forte et en camaïeux, né à Parme vers* 1503, *mort en* 1540.

On ne peut pas dire que le Parmesan, appelé par les Italiens *Parmegianino*, fut graveur en camaïeux; nous reviendrons encore à cette question. Cet artiste est né à Parme le 11 janvier 1503; il mourut à Casalmaggiore le 24 août 1540.

Ayant quitté Rome en 1527, après le sac de cette ville, il se réfugia à Bologne, où Antoine de Trente lui vola ses dessins et ses gravures en camaïeux, genre dont Parmesan est l'inventeur et qu'Antoine imita...

Ces mêmes dessins furent retrouvés, vers 1720, par le comte Antonio Maria Zanetti, parmi les restes de la collection de lord Arundel, à Londres, avec d'autres dessins du Parmesan, le tout se montant à cent trente feuilles. En ayant fait l'acquisition, Zanetti les porta en Italie et en publia une grande partie gravés sur bois à trois teintes (camaïeu), à la manière de Hugo da Carpi, Andrea Andreani, Antonio da Trenta et autres; manière de gravure retrouvée par Zanetti. Cette collection, devenue très-rare, fut publiée à Venise en 1743, petit in-folio, sous ce titre : *Diversarum Iconum, quæ olim non exigua fuerunt ornamenta Arundelianæ collectionis, quasque ex autographis schedis Francisci Mazzuolæ Parmensis pictoris ex museo suo deprompsit et monochromatos typis vulgauit Antonius Maria Zanetti. Series* 1ma *et* 2a. Une autre collection de *fac-simile* des dessins du Parmesan fut publiée sans titre; une troisième parut à Venise en 1786, in-folio, gravée par Ant. Faldoni.

J'ignore dans quel auteur M. V. a pu trouver que le Parmesan était l'inventeur de la gravure en camaïeu. Il est généralement considéré comme le *premier Italien qui ait gravé à l'eau-forte* (on a un saint Jérôme d'Alb. Dürer, gravé à l'eau-forte en 1512); mais personne, que je

Digitized by Google

sache, ne lui a sérieusement attribué l'invention de la gravure sur bois à trois teintes. Les plus anciennes épreuves de gravures en camaïeu, faites en Italie, sont de Hugo da Carpi, datées de 1518; aussi cet artiste est-il considéré par Zani comme le « véritable inventeur de la gravure sur bois à clair-obscur avec plusieurs planches, » et Bartsch est du même avis, tout en attribuant à l'Allemagne l'invention des clairs-obscurs à *deux* teintes dont on connaît cinq portant les dates de 1509 à 1515 : il y a même lieu de croire que J. Ulrich Pilgrim a publié des gravures en simple clair-obscur à deux teintes bien avant ces dates. Rumohr s'est également prononcé en faveur de Hugo da Carpi, comme inventeur de la gravure en camaïeu. *Voy.* sa lettre à l'abbé Cadorin, à Venise, et la lettre de ce dernier à Basseggio, à Rome, dans Gualandi, *Memorie, etc. Ser. II,* 1841. Mais J. Heller (*Histoire de la Xylographie*) revendique positivement pour l'Allemagne l'invention même des camaïeux.

Zani (*Enciclopedia delle belle arti*) commence ainsi la notice qu'il consacre au Parmesan : « *N'a jamais gravé sur bois; ne fut jamais alchimiste.* »

Le Parmesan mourut à trente-six ans, dans un état misérable, après avoir perdu son temps et son argent à des recherches alchimiques...

Il mourut dans sa trente-huitième année. Quant à ce que Vasari rapporte des causes de sa mort prématurée, c'est encore, selon toutes les apparences du moins, une de ces anecdotes que Vasari aime tant à raconter, et qui ne méritent que très-peu de confiance. Ludovico Dolci, dans son *Dialogo della Pittura*, publié sept ans seulement après la première édition des *Vite* de Vasari, contredit formellement le récit de ce dernier. « Ce fut à tort, » dit-il, « qu'on accusa le Parmesan de s'adonner à la recherche de la pierre philosophale; car il n'y eut jamais de philosophe qui, plus que lui, méprisât l'argent et les biens. C'est ce qu'attestent Baptiste de Parme, son élève, excellent sculpteur, et plusieurs autres. » Si le Parmesan mourut dans un état misérable, c'est que, ayant interrompu, par suite de sa mauvaise santé, le travail commencé à l'église de la *Steccata,* où il devait peindre à fresque une grisaille, re-

Digitized by Google

présentant Moïse brisant les tables de la loi, et ayant été, après des exhortations inutiles, jeté en prison, il en fut tellement affecté et découragé, qu'il en mourut au bout de quelque temps. C'est ainsi du moins qu'Armenini raconte l'occasion de la mort de Francesco Mazzola.

367. Un sujet tout à fait analogue est gravé dans le recueil de Boyer d'Aguilles. Mariette dit dans le texte qui accompagne ce recueil : « On connaît un tableau presque semblable dans le cabinet du roi. »

368. L'exécution de ce petit tableau a quelque chose de dur; les chairs, à l'exception des têtes de la Vierge et de l'Enfant, sont d'un ton roux et bronzé; les yeux sont de grosses taches noires; et, cependant, je ne pense pas qu'on puisse attribuer cette répétition à un autre qu'au Parmesan.

369. *Le Christ mis au tombeau.*

Encore une de ces toiles qui, loin d'ajouter à la gloire du Musée, ne font qu'encombrer la galerie. C'est une peinture faible, grise et froide, exécutée d'après une eau-forte du Parmesan, par une main qui peut-être n'est pas même italienne.

PAUL VÉRONÈSE (Paolo Caliari)...
Les dessins du Parmesan et les gravures d'Albert Durer furent les modèles qu'il copia assiduement pendant plusieurs années....

Il eût été plus exact de dire : *Les gravures d'Alb. Dürer et les dessins du Parmesan*. Voici ce qu'on lit dans Ridolfi, *Maraviglie dell'arte*, t. I, p. 331 : « Passant enfin à ses études, nous raconterons fidèlement ce que nous en avons appris par ses élèves et par des personnes qui l'ont connu. En commençant ses études, il copia les ouvrages de Badile, son maître, et les feuilles de Dürer... Arrivé à un âge plus mûr (*fatto adulto*), il fit ses délices des dessins du Parmesan et en copia un grand nombre. »

...Parasio Michele, Luizi Friso, neveu de Paul, Maffeo Verona, son gendre, Aliprando, Anselmo Cameri, Francesco Montemezzano et surtout Battista Zelotti, furent, avec les membres de sa famille, à peu près les seuls élèves et imitateurs de Caliari.

Ce paragraphe renferme quelques erreurs de détails et n'est pas exact dans l'ensemble. *Parrasio* Michele; Luigi Benfatto, dit *dal Friso;* Maffeo Verona, élève et gendre

Digitized by Google

(non de Paolo, mais) de Luigi dal Friso; Michelangiolo Aliprando (car il y eut plusieurs artistes du même nom); Francesco Montemezzano et Battista Zelotto, sont des élèves ou imitateurs de Paolo; mais pour énumérer *tous* ou *à peu près tous* ceux qui fréquentèrent son école ou qui suivirent sa manière, il faudrait une liste bien autrement longue; et pour n'en nommer qu'un seul : Sigismondo Scarsella de Ferrare, le père du *Scarsellino*, resta trois ans à l'école de Paolo Caliari. Lanzi « ne croit pas chose facile de compter les élèves et les imitateurs de Paolo, puisque, » dit-il, « ce maître ayant plus qu'aucun autre su plaire dans un art qui a pour but le plaisir, il devait aussi dépasser tous les autres par le nombre de ses imitateurs. » — Quant à Anselmo *Canneri* (non Cameri), Vasari le dit condisciple de Paolo à l'école de Giov. Carotto, et de la manière dont il parle de cet artiste et de ses ouvrages à l'huile et à fresque (*ha lavorato molte opere...*), il est permis de conclure qu'il était déjà mort à l'époque où le biographe écrivait (1568).

372. Je demanderai à M. le conservateur de la peinture, qui connaît et qui aime les maîtres de cette brillante école de Venise et le centre de leur activité, si jamais il a vu, soit dans la ville des lagunes, soit ailleurs, un Paul Véronèse aussi gris, aussi triste, et qui fût peint sur un fond brun. Je rappellerai ensuite que, dans le texte qui accompagne le *Cabinet Crozat*, Mariette, qui peut-être n'osa pas dire toute sa pensée, s'exprime ainsi sur ce tableau : « Quelques curieux qui ont étudié à Venise la manière de peindre de Paolo Veronese et du Zelotti, ont prétendu que *ce dernier* était auteur de ce tableau; mais il est bien difficile de décider, sur un point aussi incertain que celui-ci, vu que les manières de ces deux peintres sont fort semblables. » Déjà, à cette époque (1741) « les couleurs de ce tableau étaient un peu changées; » elles avaient, « en général, noirci. » Depuis, un siècle a passé sur cette toile; le travail de la décomposition chimique des couleurs n'a pu que faire de nouveaux progrès; et au point où en sont les choses, le doute ne me paraît plus possible aujourd'hui : cette grande toile n'est qu'une *imitation* de P. Véronèse. Lanzi dit très-bien (t. III, p. 178,

Digitized by Google

édit. de 1809) : « Il est à remarquer que ses élèves (de P. Caliari) changèrent, par la suite, les impressions des toiles, et changèrent le coloris. »

Ce tableau... appartenait autrefois à la maison Bonelli, à Venise...

Lisez : *Bonalli.*

En 1709-10, il avait 3m,07 (9 pieds et demi) de hauteur sur 3m,47 (10 pieds 9 pouces) de largeur. Bailly ajoute dans son inventaire qu'il a été rehaussé de 2 pieds (0m,65) et rélargi de 11 pouces (0m,29). Il aurait donc eu à cette époque 3m,72 de haut et 3m,76 de large, tandis qu'il n'a plus maintenant que 2m,49 de haut sur 3m,45 de large. Rentoilé en 1834.

Cette conclusion me paraît erronée. A l'époque où Bailly écrivit, le tableau avait neuf pieds et demi de haut sur dix pieds neuf pouces de large, *par suite de l'agrandissement* indiqué par Bailly. Ces dimensions n'ont jamais été dépassées. En 1751, à l'époque où Lépicié rédigea son catalogue, il avait encore neuf pieds six pouces de haut sur dix pieds neuf pouces de large, et c'est probablement le rentoilage de 1834 qui l'a *réduit* à son ancienne dimension, celle que l'artiste lui avait donnée. (C'est évidemment par erreur que ce tableau est décrit, dans le *Cabinet Crozat*, comme ayant dix pieds et demi de haut sur sept pieds et demi de large.)

378. Paul Véronèse a introduit dans cette immense composition les portraits d'un grand nombre de personnages contemporains, mais la tradition n'a conservé que les noms de ceux qui se trouvent assis dans la partie à gauche du spectateur. Ainsi l'époux assis à l'angle de la table... est don Alphonse d'Avalos, et la jeune épouse placée à côté de lui... a les traits d'Éléonore d'Autriche, reine de France. François Ier... est assis auprès d'elle ; de l'autre côté est Marie, reine d'Angleterre... Soliman II, empereur des Turcs, est près d'un prince nègre... plus loin, Victoire Colonna, marquise de Pescaire, tient un cure-dents. A l'angle de la table, l'empereur Charles V, vu de profil, porte la décoration de l'ordre de la Toison-d'Or. Paul Véronèse s'est représenté lui-même avec les plus habiles peintres de Venise, ses contemporains, au milieu du groupe de musiciens qui occupe le devant du tableau. Il est en habit blanc, et joue de la viole ; derrière lui, le Tintoret l'accompagne avec un instrument semblable ; de l'autre côté, le Titien joue de la basse... Ce tableau, dans lequel Lanzi compte cent trente figures, fut peint vers 1570 pour le réfectoire du couvent des bénédictins de Saint-Georges-le-Majeur, à Venise.

C'est Zanetti qui, le premier, à ce que je crois, a donné cette liste des personnages représentés, d'après une tradition écrite qui lui fut communiquée dans le couvent de Saint-Georges le Majeur. Sans être trop sceptique, il est

Digitized by Google

permis de douter de l'exactitude de cette tradition à l'égard de quelques-uns de ces portraits qui, à l'exception des artistes, ne peuvent qu'improprement être appelés des *contemporains*. Les anciens guides de Venise se bornent à indiquer les portraits des peintres, qui sont évidemment plus positifs que les autres. « L'époux assis à l'angle de la table... *est* don Alphonse d'Avalos..., » dit M. Villot. L'ancien Livret, plus réservé en cela, s'était borné à dire : « Il *passe pour certain*, etc. »

Au lieu de Soliman II, il faut lire *Soliman Ier*. C'est le plus célèbre des empereurs ottomans, surnommé *le Grand*, *le Magnifique*, *le Conquérant*, qui succéda à son père, Selim Ier, la même année (1520) où Charles-Quint fut couronné empereur à Aix-la-Chapelle. Il mourut le 8 septembre 1566. C'est ce prince, dit la *Biographie universelle*, que Marmontel, dans ses *Contes moraux ;* Favart, dans sa comédie des *Trois sultanes*, et la plupart des compilateurs ont *improprement nommé Soliman II*, les meilleurs historiens turcs ne comptant pas au nombre de leurs sultans le Soliman fils de Bajazet Ier.

Outre les portraits d'artistes indiqués, on croit encore reconnaître le vieux Bassan dans celui des musiciens qui joue de la flûte. *Voy.* le *Voyage* de Cochin et les *Guides de Venise* d'Albrizzi et de Zanetti.

A quoi bon citer Lanzi, au sujet des cent trente figures de cette grande composition, quand nous avons tous été à même de faire ce calcul et qu'il suffit de savoir compter pour en vérifier l'exactitude ?

A la place de cette citation, qu'il me soit permis de rapporter ces paroles d'un critique allemand : « Les vastes compositions de Paolo Veronese sont écrites sur la toile et se déroulent devant le spectateur comme d'enivrantes *symphonies* à grand orchestre, et il vous semble entendre le plein et harmonieux accord des instruments, comme dans ses Noces de Cana. » Je ne m'arrête jamais devant la magnifique page qui orne le *salon carré* du Louvre, et qui a coûté à la France *un tableau de Ch. Lebrun*, sans me rappeler ces paroles, ou plutôt sans recevoir une impression tout analogue à celle qu'elles décrivent.

Digitized by Google

PELLEGRINI (Antonio)... mort en 1741.
Élève de Sébastien Ricci. Il ne faut pas confondre Antonio avec deux autres Pellegrini, nés à Pérouse, élèves des Baroche. Felice Pellegrini, l'aîné, était né en 1567, et l'on ignore la date de sa mort. Vincenzio, le plus jeune, dit il Pittor Bello, naquit en 1575, mourut en 1612. Il y eut encore Andrea Pellegrini, peintre milanais, qui vivait en 1555; Louis Pellegrini de la même famille, qui travaillait vers 1626, et un Pellegrini, son cousin, mort en 1634.

Antonio Pellegrini mourut le 5 novembre 1741. Il avait épousé une sœur de «l'illustre Rosalba Carriera.»

Qui sont donc *les* Baroche qui enseignèrent l'art aux deux Pellegrini de Pérouse? Le *des* est apparemment une faute d'impression pour *du*.

Andrea Pellegrini vivait (non en 1555, mais) en 1595.

Enfin, ce « Louis Pellegrini, qui travaillait vers 1626, » n'est autre qu'une *Ludovica* (d'autres disent une *Antonia*) Pellegrini ou Pellegrina, *brodeuse* milanaise célèbre à cette époque. M. V. aurait pu trouver dans Lanzi, en partie même dans la table alphabétique des peintres, à la fin de l'ouvrage de cet historien, cette notice que j'estime assez superflue d'ailleurs, et qu'il aurait peut-être mieux valu remplacer par deux ou trois lignes caractérisant le talent, très-problématique il est vrai, de ce peintre efféminé et superficiel, tellement vague et indécis dans les contours, que ses créations ressemblent plutôt à des visions qu'à des êtres réels. Quelques-unes des galeries particulières de l'Allemagne, où les représentants du goût le plus dépravé de 1700 furent reçus à bras ouverts et magnifiquement récompensés, abondent en peintures d'Antonio Pellegrini; et je conserve surtout, bien malgré moi, le souvenir de certains travaux d'Hercule, dans la galerie des comtes Schönborn à Pommersfelden. Le même goût, du reste, régnait à Paris au commencement du dix-huitième siècle; et Pellegrini gagna de l'or, — « la valeur de dix mille ducats vénitiens, » dit Zanetti, — à peindre en 1720, en quatre-vingts matinées, une frise dans la trop célèbre salle du Mississipi, — ouvrage qui fut détruit peu après.

PERINO DEL VAGA (Pierino *ou* **Perino de' Ceri, Bonacorsi,** *dit*), *né à Florence en* 1500, *mort en* 1547.

Si l'épitaphe rapportée par Vasari est exacte, Perino

Digitized by Google

est né le 26 juillet 1501 et mourut le 16 octobre 1547.

Le vrai nom de cet artiste est *Pierino Bonaccorsi* (Buonaccorsi), car le nom de son père était Giovanni Bonaccorsi. D'après son premier maître, Andrea de' Ceri, peintre médiocre, il fut appelé *pendant quelque temps* Perino de' Ceri. Ce surnom ne mérite donc pas d'être rapporté. Le célèbre tableau de la galerie Fesch, *la Vierge et plusieurs saints adorant l'Enfant Jésus*, est signé : PERINO BONACCORSSI FIORETIN°.

. .Ridolfo del Ghirlandajo le prit à son école qu'il quitta ensuite avec Vaga son condisciple et son ami dont il avait pris le nom, pour aller se perfectionner à Rome, en étudiant les œuvres de Michel-Ange et de Raphael.... Après la mort de ce grand artiste, il alla successivement à Gênes et à Pise...

Ce paragraphe renferme plusieurs erreurs matérielles. Le *condisciple et l'ami*, ou plutôt encore l'émule et le concurrent de Perino à l'école de Rid. Ghirlandaio était *Toto del Nunziata*, dont le talent, suivant l'expression de Vasari, éperonna l'activité du jeune Perino. *Vaga*, au contraire, peintre florentin établi à Toscanella, près de Viterbe, vint à cette époque à Florence, ayant besoin d'aides pour ses travaux; et ayant vu Perino à l'atelier de Ghirlandaio, il fut séduit par son talent et sa bonne mine, et l'emmena avec lui à Toscanella, et ensuite à Rome. Obligé, peu après, de quitter Rome, Vaga le recommanda à ses amis, et depuis lors il fut désigné sous le nom de *Perino del Vaga*.

Après la mort de Raphaël, Perino continua à travailler à Rome, passa ensuite quelque temps à Florence, retourna à Rome et y fut associé aux travaux que Jules Romain et François Penni avaient repris au Vatican après l'élection du pape Clément VII; en 1525, il épousa la sœur de Penni, et ne fut chassé de Rome que par le sac de cette ville, en 1527, où il perdit tout son avoir.

Les meilleurs élèves de Perino del Vaga furent : Marcello Venusti, qui plus tard s'attacha à Michel-Ange, et surtout Girolamo Sicciolante da Sermoneta.

386. *Le Défi des Piérides.*

Mariette dit, dans le texte du *Cabinet Crozat :* « Le Parnasse, petit tableau qui est dans le Cabinet du Roy, que Félibien dit estre de Perin del Vaga, est reconnu

Digitized by Google

par les connoisseurs pour estre du Rosso, peintre florentin. »

PÉRUGIN (Pietro Vannucci, *dit le*), *né à Castello della Pieve di Perugia en* 1446, *mort en* 1524. (École romaine.)

Dans les documents cet artiste est quelquefois appelé *Pietro di Christofano*, du nom de son père. Le lieu de sa naissance s'appelle *Castello della Pieve* (le bourg della Pieve), aujourd'hui *Città* (la ville) *della Pieve*. Il mourut à l'hospice de Fontignano. Le Pérugin est un des grands maîtres de l'*École ombrienne*.

Il fut mis à onze ans à l'école de Bonfigli, d'où il sortit pour entrer dans celle de Piero della Francesca qui lui enseigna une meilleure manière, et les règles de la géométrie et de la perspective. Niccolo Alunno lui donna aussi des conseils, ainsi qu'Andrea Verocchio...

Suivant Mezzanotte, *Vita e opere di Pietro Vannucci*, p. 12, 15 et 23, il resta de longues années à l'école de Bonfigli, et fut tenu par lui comme un fils. Rumohr ne reconnaît aucune trace de la manière de Benedetto Bonfigli dans les premiers ouvrages du Pérugin, et dans l'absence complète de preuves ou documents, il croit le Pérugin plutôt élève de Fiorenzo di Lorenzo, peintre plus jeune, mais bien supérieur sous le rapport du talent à B. Buonfigli. Nous savons cependant que Fra Filippo Lippi, étant appelé à se prononcer sur les peintures que le Bonfigli avait exécutées, en 1454, dans la chapelle du palais public de Pérouse, les déclara *bien faites* et détermina les *seigneurs* à lui confier l'autre moitié de l'ouvrage qui restait encore à faire. Ce qui paraît certain, c'est que le Pérugin compléta ses études à Florence, et qu'il y fréquenta l'école d'Andrea Verocchio.

On trouve dans le *Carteggio* de Gaye, vol. II, p. 69, un document d'autant plus précieux que les notices authentiques concernant la vie de Pietro Perugino sont d'une excessive rareté. C'est une convention passée entre le gouvernement de Venise et « Piero Peroxini depentor, » pour plusieurs compositions que celui-ci se chargeait d'exécuter dans la salle du Grand Conseil, ouvrage pour lequel le peintre devait recevoir quatre cents ducats d'or. Ce document est daté du 14 août 1494. Mais il résulte d'une

Digitized by Google

lettre écrite par le Titien au doge de Venise (au commencement de 1515), que le Pérugin, élevant ses prétentions à plus du double de la somme stipulée, ne mit jamais la main à l'œuvre: en conséquence de quoi le Titien offre de faire la peinture en question pour la moitié de la somme demandée par le Pérugin. Par décret du 28 janvier 1515, il lui est accordé pour cet ouvrage trois cents ducats, de plus les couleurs et l'outremer, et enfin la promesse de la place de courtier auprès du *Fondaco de' Tedeschi* (*sanseria*), espèce d'emploi honorifique, rapportant 120 ducats par an (« 400 écus, » dit Ridolfi), et occupé par Jean Bellin jusqu'à sa mort. — Cet engagement rompu laissa au Pérugin le temps d'exécuter cette même année (1494) un tableau pour la *Scuola* de S. Jean-Baptiste à Venise, et un autre pour l'église de Saint-Augustin à Crémone.

Déjà en 1482, le 5 octobre, le Pérugin fut chargé de peindre un côté de la salle d'audience du palais public de Florence; mais le 31 décembre de la même année, cette commande lui est retirée et concédée à « Filippo Fratris Filippi. » Le Pérugin était probablement occupé, à cette époque, aux peintures de la chapelle Sixtine.

387. Ce tableau est, à quelques changements près, la répétition du célèbre tableau du Vatican, désigné sous le nom du *Presepe della Spineta*, autrefois dans l'église des *Minori riformati della Spineta* près de Todi. Dans ce tableau du Vatican on reconnaît la main de Raphaël dans la tête de saint Joseph, dont le dessin, à la pierre noire, se trouve dans la collection du *British museum* à Londres.

388. Ce tableau, porté sur l'inventaire de Bailly, est attribué par lui à Raphaël, « dans sa première manière. »

Non-seulement Bailly mais encore Lépicié attribuent ce faible tableau à Raphaël. « On peut assurer, » dit Lépicié, « que ce tableau est de l'*enfance* de Raphaël, lorsqu'il commençait à peindre chez le Pérugin. On y reconnaît le goût de ce maître à la manière mesquine dont les figures sont ajustées, etc. »

389. Une répétition de ce délicieux tableau, avec une sainte à la place de saint Joseph, et un fond bleu de ciel, le tout peint à l'huile, et signé: *Petrus. Perusinus.*

Digitized by Google

Pinxit., se trouve dans la galerie du Belvédère, à Vienne.

390. Ce petit tableau est du nombre de ceux que M. le conservateur de la peinture aurait dû, en usant de son pouvoir discrétionnaire, restituer à son véritable auteur, Mariotto Albertinelli. Tous les vrais amateurs lui en auraient su gré, car il est affligeant de voir ainsi se perpétuer à l'infini des erreurs aussi manifestes. Il suffit de regarder la tête de Marie-Madeleine et la ligne que forme son profil avec ce pli triangulaire de la draperie qui lui couvre la tête, pour reconnaître, à n'en pas douter, le style de Fra Bartolommeo, que son ami Mariotto Albertinelli reproduit exactement, avec un dessin plus arrêté et plus timide, une exécution plus minutieuse, et de la sécheresse dans le coloris, qui est d'ailleurs d'une grande vivacité.

392. L'inventaire attribue seulement cette belle peinture à l'école du Pérugin.

Il existe plusieurs pendants de ce tableau ; j'en connais deux : l'un au musée de Strasbourg, aussi de forme ronde, représentant sainte Apolline, gravé, il y a quelques années, sous le nom de Raphaël ; l'autre, un saint Barthélemy, chez un amateur de Paris. Il y a peut-être lieu de s'étonner que le Livret déroge ici à son habitude d'impassibilité (habitude qui convient parfaitement à une *notice officielle*), et cela en faveur d'un tableau si peu intéressant et si peu digne de cette distinction. Sans vouloir absolument contester l'authenticité de cette peinture, je crois cependant qu'il est permis de partager l'opinion de l'inventaire, dont on ne peut, dans le cas présent, qu'approuver la réserve. Il ne faut pas perdre de vue que le Pérugin a eu une nombreuse école à laquelle se sont formés des talents du premier ordre (sans parler de Raphaël), et que jamais maître ne fut mieux imité, du moins pour le choix des sujets, le type des figures et l'exécution ; et l'on pourrait, à la rigueur, soutenir que notre tableau n'a du maître que précisément ces qualités extérieures et apparentes, le corps sans l'esprit : car, couvrez la main de ce saint Paul, ou enlevez-lui son épée, il reste le type bien connu de *saint Jean*. Or, ce péché contre la tradi-

Digitized by Google

tion, cette confusion des types consacrés, est une faute que le maître, il est permis de le croire, n'aurait pas commise.

393. Ancienne collection. — Ce tableau, peint en détrempe, faisait originairement partie du cabinet d'Isabelle d'Este, duchesse de Mantoue...

Une lettre de Pietro Perugino, adressée à la marquise Isabelle, et datée de Florence, 14 juin 1505, lettre qui traite en entier de notre tableau, *le Combat de l'Amour et de la Chasteté*, est conservée dans les *Extraits de G. Arrivabene*. (*Voy.* Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 68.) Voici cette lettre : « Très-illustre, très-excellente, etc., j'ai reçu par George, l'envoyé de Votre Excellence, les 80 ducats qui m'avaient été promis pour prix du présent tableau, auquel je me suis appliqué avec tout le soin que j'ai cru suffisant pour la satisfaction de Votre Excellence, et de mon honneur que j'ai toujours préféré à tous les avantages. Et je supplie Dieu humblement de permettre que mes efforts soient agréables à Votre Excellence, attendu que j'ai le plus vif désir de vous servir et de vous complaire dans ce qui est en mon pouvoir : et c'est ainsi que je me mets toujours à la disposition de Votre Excellence, comme bon serviteur et ami. Quant au tableau, je l'ai fait *en détrempe*, parce que c'est ainsi qu'a fait *Messer Andrea Mantegna*, d'après ce qu'on m'en a rapporté. Si je puis quelque autre chose pour Votre Excellence, je suis prêt, et je me recommande humblement à Votre Seigneurie. Le Christ vous conserve heureusement. Fait le 14 juin 1505, par votre très-humble serviteur, *Pietro Perusino pictore in Firenze*. » Les peintures de Mantegna, auxquelles le Pérugin fait allusion, sont évidemment les deux compositions allégoriques, n. 318 et 319 de cette *Notice*, qui, ainsi que le tableau de Lor. Costa (163), furent faites à peu près à la même époque pour la marquise Isabelle, et qui, tous les quatre, ont les mêmes dimensions.

Cette lettre est des plus intéressantes : elle fixe l'époque précise de ce tableau; elle fait connaître le prix que le Pérugin en reçut; elle nous apprend qu'en 1505 ce maître demeurait à Florence ; et enfin elle fournit, si l'on veut, quelques arguments en faveur du caractère du Pé-

Digitized by Google

rugin, dont Vasari a flétri la mémoire, en l'accusant d'avarice et d'impiété. Toutefois, nous serons forcés de reconnaître que les actions du Pérugin (*voy.* plus haut) semblent démentir ses paroles, et que le biographe pourrait bien n'avoir pas complétement tort, en ce qui concerne le reproche d'avarice. Le docteur Gaye est de cet avis. « Ceux qui connaissent, - dit-il, « les ouvrages du Pérugin, répandus sur toute l'Italie, ne croiront jamais qu'il a pu prononcer la main sur la conscience ces paroles : « *J'ai toujours mis mon honneur au-dessus de tous les avantages.* » Le pas rétrograde qui se fait sentir dans ses ouvrages, déjà avant 1500, devient manifeste après l'an 1505, etc. » — Cette allégorie du Pérugin appartient donc à l'époque que l'on peut signaler comme le déclin du maître, dont presque toutes les œuvres postérieures à 1500 sont traitées d'une manière expéditive, négligée et purement de pratique. Il semble difficile d'assigner à ce fait une cause plus plausible que celle que Vasari a indiquée, et il se pourrait bien qu'un amour excessif du lucre eût contribué, avec d'autres causes, à faire tomber ce grand artiste de la hauteur que son talent occupait à l'époque où il créa l'admirable *Pietà* du palais Pitti (1495) ; la magnifique Ascension du Christ qui fait l'orgueil du musée de Lyon, de la même année, désignée par Vasari comme le plus beau tableau à l'huile du Pérugin; et enfin la fresque du couvent de *Santa-Maria Maddalena dei Pazzi*, peut-être le chef-d'œuvre du maître.

D'un autre côté, il faut dire que Mariotti, Mezzanotte et M. Passavant (*Raphaël d'Urbino*, t. I, p. 499) ont allégué certains faits qui prouveraient le *désintéressement* et la *générosité* du Pérugin.

Les fresques du *Cambio* à Pérouse, de l'an 1500, sont sur la limite de ces deux époques ; en effet, on y trouve à côté de belles parties révélant des études sérieuses et le profond sentiment du maître, des inégalités et des faiblesses qui annoncent déjà cette série de productions médiocres dont à partir de cette époque il remplit les églises de Pérouse et des lieux environnants. Notre tableau tombe, selon toute apparence, entre la grande fresque de

Digitized by Google

Città della Pieve, qui n'était pas encore commencée les premiers jours de mars 1504, et l'autre grande composition que le maître exécuta à Panicale, et qui l'année d'après (1505) était déjà terminée. — M. Waagen, sans avoir connaissance du document que nous venons de citer, et qui n'était pas publié alors, a donc parfaitement bien jugé le tableau, en attribuant « à la dernière époque de l'artiste descendu presque au rang d'un ouvrier, cette production sans verve et sans inspiration. » — Il est vrai aussi qu'une allégorie, renfermant une action dramatique et des figures nues, était de tous les sujets à choisir pour ce maître, le moins approprié à la nature de son talent.

PÉRUGIN (École du).

394 et 395. Je n'ai jamais compris pourquoi dans l'ancien Livret, le *Christ entre la Vierge et saint Jean* (n. 391) étant donné au Pérugin, on avait relégué dans les inconnus de l'*école italienne* les deux petits tableaux portant les numéros 394 et 395. M. Villot a fait un pas en les plaçant dans l'*École du Pérugin*, dénomination qui leur convient parfaitement, mais il a le tort de n'être pas allé jusqu'au bout, en réunissant à ces deux pendants le troisième, le n. 391, évidemment de la même main. Toute la différence qu'on pourrait signaler entre ces trois tableaux me semble consister dans le beau ton doré que le n. 391 a conservé malgré la restauration qu'il a subie, tandis que les deux autres ont été impitoyablement nettoyés, ce qui leur a donné un ton de couleur froid et un aspect cru et désagréable. Mais sous le rapport du dessin on pourrait les trouver peut-être supérieurs au premier ; les trois têtes de saints du moins sont plus irréprochables que la tête de la Vierge qui soutient le corps du Christ sur le bord du sépulcre. Celle du frère Léon surtout (394) est dessinée avec une grande finesse et pleine de candeur et de conviction ; cette tête délicieuse offre le plus grand rapport avec celle du pâtre qui porte un agneau dans la *Nativité* (387), la plus jolie tête, peut-être, de tout le tableau ; et certes, rien n'empêcherait d'admettre que la même main eût peint ces deux têtes. M. Tarral est, selon moi, beaucoup trop sévère pour ces trois pendants.

Digitized by Google

PÉSARÈSE (Simone Cantarini, *dit* le).

396. Ce petit tableau était autrefois ovale ; on a rempli les quatre coins, apparemment pour en faire le pendant du n. 255. *Voir* ce dernier numéro pour les observations relatives à celui-ci.

PESELLINO (Francesco Pesello, *ou* Pesello Peselli, *dit* il), *né à Florence en* 1426, *mort vers* 1457.

Il fut élève de Francesco Pesello, son père, et se perfectionna à l'école de Fra Lippi.

Pesellino mourut le 29 juillet 1457. Les éditeurs du Vasari, *Florence*, 1846 *et suiv.*, citent certains extraits des livres de la corporation des pharmaciens, à Florence, où on lit : *Francesco di Pesello, dipintore, morto a dì* 29 *luglio* 1457, *riposto in San-Felice in Piazza.*

Le père ne s'appelait pas Francesco, mais *Giuliano d'Arrigo*, dit *Pesello*. Dans une délibération, relative à la fabrique du dôme de Florence, datée de 1419, on lit : ... *eligerunt... prudentem virum Julianum Arrigi pictorem, vocatum Pesello*. (*Voy.* Vasari, *édit. Passigli*, p. 325, not. 5.)

398. Ce gradin se composait de cinq compartiments, dont trois se trouvent à l'Académie des beaux-arts de Florence : ils représentent l'Adoration des Bergers ; un Miracle de saint Antoine, et la Décollation des saints Côme et Damien ; les deux autres sont ceux du Louvre.

PIÈTRE DE CORTONE...

399. P. Remy nous apprend, dans le catalogue de la vente du prince de Conti, n. 21, que ce tableau « est celui qui était à Rome dans le palais Barberin, à la place duquel on a substitué une copie. »

Dans la citation du *Recueil* de Lebrun, il faut lire, t. I, *pag.* 24 (au lieu de pl. 24).

401. Il existe plusieurs répétitions de la *sainte Martine* du Cortone. On en voit une dans la galerie du palais *Sciarra* à Rome (première salle). Elle est sur toile et mesure près du double de la grandeur du tableau du Louvre. — La même composition, avec quelques changements, est gravée dans la *Galerie de Florence*, ayant 98 cent. de haut, sur 76 de large.

Digitized by Google

404 Provient de la galerie de l'hôtel de Toulouse.

405. Le Livret ne fait aucune remarque sur l'attribution de ce tableau, et cependant elle est des plus étranges et ne s'explique que par une confusion semblable à celle qui pendant quelque temps a fait donner à Fassolo un tableau signé *A. Blœmart*, et à Altorfer une bataille de l'École napolitaine! Cette *Rencontre d'Énée et de Didon* est évidemment une peinture flamande ou hollandaise, et on y reconnaît, à n'en pas douter, la manière de Peter van der Faes, né à Soest en Westphalie, l'an 1618, mort en 1680 à Londres, où il se rendit célèbre sous le nom de sir *Peter Lely*, en imitant dans ses portraits des beautés de la cour de Charles II, la manière de Van Dyck.

Le musée de Rouen possède de ce maître un très-remarquable portrait de Henriette de France avec ses quatre enfants.

Au musée de Versailles on voit également plusieurs tableaux du *chevalier Lely*, parmi lesquels un delicieux portrait de la duchesse de Lancaster, portant une rose sur le sein; la tête est d'une finesse d'expression exquise, et l'exécution ne le cède guère à celle de Van Dyck, son grand modèle.

PINTURICCHIO (Bernardino Betti, *dit*), *né à Pérouse en* 1454, *mort en* 1513. (École romaine.)

Cet artiste était fils d'un *Betto* (Benedetto) *di Biagio*, de là son nom de *Betti*. Le surnom de *Pinturicchio* (*Pictoricus*, comme il signe lui-même) semble se rapporter à sa grande facilité et à l'habileté dont il faisait preuve, surtout dans ses grandes fresques.

Il mourut à Sienne, le 11 décembre 1513. Comme le Pérugin, il appartient à l'*École ombrienne*.

Élève du Pérugin, il l'aida dans ses travaux. Devenu l'ami de Raphaël, il l'employa, malgré sa grande jeunesse, dans les peintures qu'il exécuta à Sienne, et s'associa souvent aussi Benedetto Buonfiglio, son ami.

Les historiens et critiques récents, Rumohr en tête, ont douté que Pinturicchio fût réellement élève du Pérugin, ce dernier n'ayant que huit ans de plus que lui (en admettant l'exactitude des dates de naissance des deux

Digitized by Google

artistes). Rumohr pense qu'il appartient plutôt à l'école de Niccolò Alunno.

Plus loin, en parlant de Raphaël, nous dirons un mot sur les peintures du Pinturicchio, à Sienne.

Vasari nous apprend que Benedetto Buonfiglio fut le compagnon et l'ami du Pinturicchio, mais il ne néglige pas d'ajouter, *quoiqu'il fût plus vieux que lui*. Effectivement, comme nous l'avons vu un peu plus haut, en parlant du Pérugin, le Buonfigli fut chargé d'un travail pour le palais public de sa ville natale, l'année même où Pinturicchio entra dans ce monde; et M. V., qui fait de Buonfigli le *premier maître* du Pérugin, et de celui-ci *le maître* du Pinturicchio (d'accord en cela avec la tradition et Vasari, mais en désaccord avec la critique moderne), aurait dû s'apercevoir qu'il tombe, en apparence du moins, dans une contradiction choquante, en laissant croire par les expressions et la tournure de sa phrase : « Il s'*associa souvent aussi* B. Buonfiglio, *son ami*, » qu'il s'agit ici d'un compagnon et d'un aide plus jeune que lui, peut-être d'un élève.

406. Ce délicieux petit tableau me paraît être un échantillon indubitable de Giovanni dit *lo Spagna*, l'ami de Raphaël, dont on voit les ouvrages à Assisi, et surtout à Spoleto.

407. Musée Napoléon. Ce tableau, de forme cintrée, passe pour avoir été peint en 1513, l'année même de la mort du Pinturicchio....

C'est Orsini, dans son *Guide de Pérouse*, qui assigne cette date à notre tableau, sans dire d'où il a tiré cette notice. Vermiglioli en doute, faisant observer que le Pinturicchio mourut précisément cette année, et qu'il mourut à Sienne. Mais ce même auteur, dans son remarquable travail sur le *Pinturicchio*, publié à Pérouse en 1837, nous fournit des données qui permettent de douter de l'attribution même de notre tableau. Les patientes recherches de ce savant consciencieux ont amené la découverte de l'existence d'un autre *Bernardino Perugino*, peintre et compatriote du Pinturicchio. Les notices concernant cet artiste et ses ouvrages, qui vont de 1498 jusqu'en 1524, avaient été, avant Vermiglioli, rapportées

Digitized by Google

au Pinturicchio. Or, les annotateurs de la nouvelle édition de Vasari sont d'avis que le tableau du Louvre, qui provient de l'église de Saint-François, à Pérouse, est l'ouvrage de ce *Bernardino Perugino;* et je suis convaincu qu'ils ont raison, car il est difficile de découvrir dans ce tableau une trace du style du Pinturicchio, qui, même dans les faibles ouvrages de la fin de sa vie, a plus de recherche et d'élégance dans le dessin, plus de grâce dans les mouvements, plus de finesse dans les caractères des têtes (les têtes du Pinturicchio d'ailleurs rappellent toujours celles du Pérugin), et enfin un coloris, qui au lieu d'être brun et monotone, est plutôt frais, clair et brillant.

POLIDORE DE CARAVAGE (Polidoro Caldara).... Raphaël l'employa... aux travaux des Loges. Après la mort du maître, il fit un voyage à Naples et en Sicile, et au moment où il se préparait à retourner à Rome, il fut assassiné par son domestique. Les tableaux de ce maître sont très-rares et presque toujours monochromes.

Raphaël l'employa aux travaux des Loges et des *chambres* du Vatican, où il peignit principalement les figures de grandeur naturelle, en clair-obscur, qui se trouvent au-dessous de l'*École d'Athènes*, de *la Dispute du Saint-Sacrement* et du *Parnasse*.

Après le sac de Rome, où il perdit tout ce qu'il possédait, Polidore alla à Naples, où il fut bien accueilli par Andrea de Salerne, et où il ouvrit une école, d'où sortirent, entre autres, Gian-Bernardo Lama, peintre et architecte, et Marco Calabrese, dit *Cardisco*. Après avoir exécuté dans cette ville un certain nombre d'ouvrages, principalement des fresques pour orner les façades des maisons, il se rendit à Messine, où il fonda de nouveau une école florissante. On cite au nombre de ses élèves, à Messine, Deodato Guinaccia, Jacopo Vignerio, Alfonso Lazzaro, Mariano Riccio et son fils Antonello; Stefano Giordano, et enfin ce Tonno Calabrese, qui l'assassina pour s'emparer d'une misérable somme d'argent. Les détails de ce crime se trouvent dans l'*Iconologia* de Samperi, l. V, p. 607. *Voy.* aussi les *Memorie de' Pittori messinesi*, *Messina*, *Pappalardo*, 1821. — M. Passavant, *Vie de Raphaël*, t. I, p. 384, cite un tableau intéressant du

Digitized by Google

Polidore, représentant l'*Adoration des bergers*, et appartenant à un amateur de Francfort. Dans ce tableau on voit, accroché à un pilier, le portrait de l'artiste : c'est un homme déjà âgé, portant une longe barbe blanche et revêtu d'un manteau sur lequel on remarque la croix de Malte. On y lit : *Eques Polidorus Caldara Caravacis pingebat.* L'exécution de ce tableau, quoique offrant une grande analogie avec le beau *Portement de croix* du Polidore, au musée de Naples, trahit, par une certaine lourdeur de la touche la vieillesse du maître. Il semblerait donc que Polidore n'est pas mort aussi jeune qu'on le dit, et d'ailleurs, l'année 1543, que l'on cite comme celle de sa mort, ne s'accorde pas avec le séjour de seize années qu'il fit à Messine, suivant Samperi.

En expliquant la *cause* de la rareté des tableaux de Polidore, M. V. aurait en même temps caractérisé le talent de cet artiste, et la manière qui lui était particulière. Il importe de savoir que Polidore est, de tous les peintres du seizième siècle, sans même en excepter Jules Romain, celui qui a le mieux réussi à entrer dans l'esprit avec lequel Raphaël avait conçu l'antique. Il étudiait et copiait sans cesse les sculptures et les bas-reliefs de Rome, et, nourri de ces études, son esprit créa avec une heureuse facilité et en abondance de belles et ingénieuses compositions, qu'il reproduisait ensuite sur les façades des palais de Rome, assisté de *Maturino* de Florence, avec lequel il s'était étroitement lié. Ces peintures en camaïeu ou bien à l'*égratignée* (*sgraffito*) l'occupèrent presque exclusivement pendant son séjour à Rome. De là la rareté de ses tableaux. Ceux de son dernier temps sont en grande partie restés à Messine. Les compositions du Polidore nous sont conservées par les nombreux dessins que l'on connaît de ce maître et par les gravures. Voy. *Opere di Polidoro da Caravaggio disegnate et intagl. da Gio. Batt. Galestruzzi; Roma,* 1653. Les célèbres frises de *Casa Gaddi* sont gravées par Santi Bartoli.

Digitized by Google

PONTORMO (Jacopo Carrucci da).

Vasari écrit son nom *Carucci*, mais il paraît qu'en réalité son nom de famille était *Carducci*.

PORTA (Giuseppe), *dit* **Salviati**, *peintre, mathématicien, architecte, graveur sur bois..., mort à Venise en* 1570.

Heller et Zani affirment très-positivement qu'il n'a pas gravé sur bois. — Il vivait encore en 1572, lorsque son traité sur la volute ionique fut imprimé à Venise.

Il ne faut pas le confondre avec Ferdinand Porta, de Milan, qui peignit dans cette ville une *Adoration des Mages*.

Ce Ferdinand Porta vivait *deux siècles* après Giuseppe Porta ; il a peint, — c'est ainsi, du moins, qu'on peut entendre les paroles du Livret, — il a peint *un seul tableau;* son père a eu pour le moins autant de réputation que lui ; il a existé des familles entières d'artistes du nom de *Porta*, à Milan, à Brescia, à Rome, comme on peut le voir dans l'Encyclopédie de Zani : qu'est-ce qui motive donc la préférence donnée à cet obscur peintre du dix-huitième siècle ?

PRIMATICCIO (Francesco), *peintre, architecte, né à Bologne vers* 1490, *mort en* 1570.

Le testament du Primatice prouve qu'il est *né en* 1504. Voici le commencement de cet intéressant document conservé dans les archives de la fabrique de *S. Petronio* de Bologne, et communiqué par Gaye (*Carteggio*, t. III, p. 552) : « *A' dì* xx. *Febraro* 1562. *Noi Francesco Primadiccio* (*sic*), *figliolo già di Giovanni Primadiccio, abbate, comendattario de Santo Martino di Troia di Franza, consigliero, elimossinario, et comissario generale de tutte le fabriche del Re di Franza, cittadino de Bologna de Itlaglia*, in etta mia de cinquanta otto anni, *sano et di lanimo et del corpo.....* » La date est répétée à la fin : « *Questi* xx *de Febraro essendo à Santo Germano in Lai* (Saint-Germain en Laye) *in Franza del* 1562. »

Appelé en France par François Ier, il y arriva en 1551, accompagné de son élève, Niccolo dell' Abate ... François Ier, en récompense de ses services, lui donna le bénéfice de l'abbaye de Saint-Martin de Tours.

1551 est une faute d'impression, pour 1531.

Digitized by Google

Le roi donna au Primatice, en 1544, le bénéfice de l'abbaye de Saint-Martin de *Troyes* (non de Tours). *Voy.* le testament de Primatice. *Troye en Champagne*, dit Félibien, *Entretiens*, tom. II, pag. 291, édit. de Trévoux.

PROCACCINI (Julio Cesare), *peintre, sculpteur, né à Bologne vers* 1548, *mort à Milan vers* 1626...Il reçut, ainsi que son jeune frère Camillo, les premiers éléments de la peinture d'Ercole Procaccini, son père. Il entra ensuite, dit-on, à l'école du Carrache où il fit des progrès rapides.... Outre son père Ercole Procaccini, né en 1520, mort en 1591, son frère Camillo qui travaillait en 1609 et fut aussi graveur, on connaît encore Carlo Antonio Procaccini de la même famille, paysagiste distingué.

L'époque de la vie de Giulio-Cesare Procaccini n'est pas bien connue; ni Malvasia ni Baldinucci ne donnent des dates précises; Lomazzo ne parle que de Camillo Procaccini; Orlandi est le premier qui fixe l'époque de sa mort et son âge, et tous les autres auteurs depuis l'ont suivi; cependant le chanoine Carlo Torre, cité par Mariette dans les notes à l'*Abecedario*, dit que Giul. Ces. Procaccini *avait cinquante-cinq ans lorsqu'il mourut*. Il commença assez tard à peindre, ayant débuté par être sculpteur. Ce sont les succès de son frère *aîné* (et non cadet), Camillo, qui l'engagèrent à abandonner la sculpture et à se consacrer à la peinture, sous la direction de son frère. S'il a fréquenté l'école des Carrache (pourquoi le Livret dit-il *du* Carrache?), ce qui toutefois ne paraît pas bien prouvé, il ne peut guère être né en 1548, car les Carrache n'ouvrirent leur école que vers 1590. Le silence de Lomazzo, qui dans son *Trattato*, *etc.* (1584) ne fait point mention des Procaccini, et qui, en 1590, dans l'*Idea del tempio della pittura*, ne connaît encore que Ercole et Camillo Procaccini, ferait également croire que Giul. Cesare est né bien plus tard que 1548. Malvasia nous apprend que, « ayant pris la résolution d'abandonner la sculpture et de se consacrer exclusivement à la peinture, Giul. Cesare entreprit un long voyage, pour voir les ouvrages du Buonarroti et de Raphaël à Rome, ceux du Titien, de Paolo Veronese et du Tintoret à Venise, et ceux du Corrége à Parme, et qu'il s'appliqua à se composer un style à lui du mélange de la manière *robuste* et de la manière riante (*allegra*) de ces deux derniers, ce qui lui réussit parfaitement. » Soprani est le seul auteur qui donne une

Digitized by Google

date précise. « En 1618, » dit-il, « Giul. Ces. Procaccini vint à Gênes, appelé par J. Charles Doria, et y exécuta beaucoup d'ouvrages. » « Giulio-Cesare Procaccini se signala par une piété fervente et par des prodiges de charité envers les pauvres. Il ne consacra son pinceau qu'à des ouvrages pieux. » (MARIETTE.)

Son père, Ercole, né en 1520, mourut *après* 1591.

Son frère *aîné*, Camillo, fut reçu dans la corporation des peintres, à Bologne, le 23 mai 1571 (MALVASIA); il travaillait donc bien avant 1609.

Carlo-Antonio Procaccini, le troisième fils d'Ercole, se distingua comme peintre de paysages, de fleurs et de fruits.

Ercole, fils de C. Antonio Procaccini, fut élève de son oncle Giulio Cesare.

RAPHAEL (Raffaello Sanzio)... *né à Urbin, le vendredi-saint, en* 1483, *mort en* 1520, *le vendredi-saint.*

Le nom de Sanzio, bien que consacré par une longue habitude, n'est qu'une corruption du véritable nom de famille de Raphaël, qui était *Sante* ou *Santi*. Raphaël lui-même et ses amis, dans leurs lettres, écrivent toujours *Raphaelo* ou *Raphaello da Urbino;* le nom de famille, suivant les habitudes du moyen âge en Italie, n'est jamais mentionné. On ne le trouve donc que dans les documents, où il est toujours écrit : *Sante, de Sancte, Santi*. Dans les inscriptions et documents postérieurs en langue latine, ce nom est changé en *Santius*, d'où les Italiens, en le retraduisant, ont fait, par erreur, *Sanzio*, nom qui est resté en usage depuis Vasari. Pungileoni a le premier démontré l'erreur. (*Voy*. Passavant, *Vie de Raphaël*, t. I, p. XXXIII.)

Le vendredi saint de l'année 1483 fut le 28 mars; en 1520, il tomba sur le 6 avril.

Son père, Giovanni Santi ou Sanzio,... après lui avoir appris les premiers éléments du dessin, le mit, à l'âge de 12 à 13 ans, sous la direction du Pérugin, artiste célèbre alors, dont l'école, fréquentée par Domenico Paris di Alfani, Bern. Pinturicchio, etc., jouissait d'une réputation méritée.

La manière dont le Livret raconte l'entrée de R. à l'école du Pérugin est, en apparence, parfaitement naturelle et simple. Mais il y a une circonstance qui s'oppose à ce récit, c'est que *Giovanni Santi* (et non Sanzio), le père de

Digitized by Google

Raphaël, *mourut* le 1er août 1494, lorsque Raphaël avait onze ans et quatre mois. Ce n'est donc qu'après la mort du père, que les parents qui restèrent chargés de son éducation, et en première ligne son oncle maternel, Simone di Battista Ciarla, ont dû songer à lui donner un autre maître. A ce sujet, et à défaut de tout document, on ne peut que former des conjectures. Si nous nous informons des artistes qui à cette époque vivaient à Urbino, deux noms respectables se présentent. C'est d'abord Luca Signorelli, qui, en juin 1494, peignit à Urbino, pour l'église de S. Spirito une bannière avec le Crucifiement d'un côté et la Pentecôte de l'autre. Ensuite nous y trouvons Timoteo Viti, qui le 4 avril 1495 quitta son maître, Fr. Francia (1), pour retourner à Urbino, sa ville natale, ayant eu des commandes pour plusieurs églises. On peut admettre que le jeune Raphaël aura profité des leçons, surtout du dernier de ces deux maîtres, avant que, vers la fin de 1495 ou en 1496, on se décidât à le confier à P. Perugino, qui s'était établi à Pérouse depuis quelque temps, et était arrivé, à cette époque, au comble de sa réputation. Déjà Giovanni Santi avait connu le Pérugin, et il l'estimait à l'égal de Léonard, comme il résulte de ce passage de sa *Chronique rimée :*

Due giovin' par d' etate e par d' amori,
Leonardo da Vinci e 'l Perusino
Pier della Pieve, che son' divin pittori.

Raphaël rencontra dans l'atelier du Pérugin Andrea Luigi di Assisi et le Pinturicchio, tous deux artistes faits et compagnons des travaux du maître, qui bientôt, se voyant dépassés par ce nouvel arrivé, reconnurent sans envie la supériorité de l'adolescent et recherchèrent son amitié. Parmi les élèves proprement dits du Pérugin, on peut citer Eusebio di S. Giorgio; Giambattista Caporali; Rocco Zoppo; Baccio et Francesco Ubertini (il *Bacchiacca*) de Florence; Giovanni, lo Spagna; Domenico

(1) *Voy.* chez Malvasia (*Fels. pittr*, *P. II*, *p.* 55) les extraits du journal de Fr. Francia, où on lit : 1490. *Adì* 8. *Luglio. Timoteo Vite da Vrbino preso in nostra bottega*... 1495. *Adì* 4. *Aprile, partito il mio caro Timoteo, che Dio le dia ogni bene, e fortuna.*

Digitized by Google

di Paris Alfani; Gaudenzio Ferrari et enfin Girolamo Genga d'Urbino. Ce sont les quatre derniers surtout que Raphaël s'attacha par les liens de l'intimité. — En 1500, le maître étant allé à Florence pour affaires, Raphaël, avec quelques-uns de ses amis, se rendit à Città di Castello, où il peignit plusieurs tableaux. Au commencement de l'année 1504, époque où Raphaël quitta sans doute l'école du Pérugin, nous le retrouvons à Città di Castello, peignant son *Sposalizio*. De là il se rend à Urbino, où il peint pour le duc Guidobaldo les petits *saint Michel* et *saint Georges*, et d'où il part pour Florence en octobre 1504, comme nous le voyons par la lettre datée du 1er octobre 1504, que la duchesse de Sora, Jeanne de Rovere, lui donna pour le gonfalonier, Pier Soderini.

... En quittant l'école du Pérugin, il (Raphaël) alla à Sienne, où il travailla avec Pinturicchio, et fit tous les cartons des grandes compositions peintes à la bibliothèque du Dôme...

Ce paragraphe est encore du nombre de ceux qui, loin de prouver l'étude de documents inédits ou la connaissance des travaux de la critique moderne ne font que reproduire d'anciennes erreurs. Il est *très-probable*, mais il n'est *pas certain* que Raphaël alla à Sienne. Ce qui semblerait prouver qu'il y séjourna quelque temps, c'est le dessin de sa main reproduisant le groupe antique des trois Grâces de la *Libreria* du Dôme, dessin qui fait partie de son livre d'esquisses, conservé aujourd'hui à l'Académie de Venise. Mais quant aux peintures du Pinturicchio, dont la voûte et les murs de cette *bibliothèque* sont ornés, et à l'exécution desquelles, suivant la tradition, le jeune maître prit part, non-seulement l'absence complète de tout document historique ou témoignage contemporain laisse cette coopération douteuse, mais il résulte, au contraire, des termes du contrat passé entre le cardinal Francesco Piccolomini (plus tard Pie III) et le peintre Bernardino, dit le *Pinturicchio*, sous la date du 29 juin 1502, et conservé dans les archives de Sienne, que l'artiste était tenu *à faire tous les dessins des histoires* DE SA MAIN *sur papier et sur le mur*. Le manuscrit de Sigismondo Tizio, concernant l'histoire de Sienne et écrit dans les années de 1527 à 1540, où il

Digitized by Google

est parlé très en détail de tous les peintres occupés anciennement à Sienne, ne contient pas un mot sur la part que Raphaël aurait eue dans l'exécution des fresques du Pinturicchio. Passant ensuite aux preuves internes, nous trouvons qu'il résulte clairement, de l'examen attentif de ces fresques, d'abord que Raphaël n'y mit point la main; ensuite qu'évidemment Raphaël ne peut pas être l'auteur de toutes les compositions ni avoir fait *tous les cartons*, comme Vasari et, après lui, Bottari et Lanzi l'ont avancé trop légèrement. Vasari, au reste, se contredit; car, dans la vie de Pinturicchio, il dit que *Raphaël fit les esquisses et les cartons de toutes les histoires*, tandis que dans la vie de Raphaël, comme pour corriger ce que cette assertion avait de trop absolu, il ne parle plus que de *quelques-uns* des dessins et cartons pour cet ouvrage que le jeune artiste d'Urbin, appelé à Sienne par le Pinturicchio, aurait faits pour ce dernier. On s'est appuyé sur quelques dessins, incontestablement de la main de Raphaël, et qui traitent des sujets faisant partie des compositions de l'histoire d'Enea Silvio Piccolomini, telle qu'elle est représentée dans la *Libreria* de Sienne. Mais ces beaux dessins à la plume, légèrement lavés de bistre et rehaussés de blanc, et les études de détail pour quelques-unes de ces compositions, conservés à Florence, dans la collection Baldeschi a Pérouse, et dans celle de feu sir Thomas Lawrence à Londres, sont tellement supérieurs aux grandes compositions; les changements notables qu'on remarque dans ces dernières sont si peu heureux, qu'il ne peut pas rester la moindre incertitude sur la part que le jeune maître a eue à ces compositions. Cette part se borne à des dessins dans le genre de celui de la maison Baldeschi à Pérouse et celui des *Uffizj*, représentant la première et la cinquième des fresques de la *Libreria*, ayant à peu près deux pieds de haut, et portant écrit, de la main de Raphaël, l'explication du sujet. Mais pour adapter les compositions de Raphaël à la localité, le Pinturicchio fut obligé d'y faire de nombreuses modifications, qui se trahissent facilement. Dans le dessin de la cinquième histoire par exemple, celle du mariage de l'empereur Frédéric III avec Éléonore de Portugal, qui existe de la main de Raphaël,

Digitized by Google

tous les éléments de la composition sont en parfaite harmonie : les caractères des figures sont animés, les costumes sont choisis et remplis de goût, les chevaux pleins de feu; enfin, tous les personnages prennent part à l'action. Dans la fresque du Pinturicchio, au contraire, les costumes sont chargés, et l'équilibre de la composition est détruit par l'introduction d'un certain nombre de figures, portraits de personnages siennois qui s'imposèrent à l'artiste, et qui, spectateurs impassibles, ne justifient par rien leur présence. Enfin, Pinturicchio a changé le fond du paysage en y ajoutant plusieurs fabriques de Sienne, ce qui détruit encore la belle harmonie des lignes de la composition *raphaélesque*. On reconnaît, du reste, dans les lignes du paysage de cette dernière les environs de Pérouse, ce qui semblerait prouver que Raphaël fit ces compositions à Pérouse et non pas à Sienne, où il lui aurait été facile de faire, sous les yeux du Pinturicchio, les modifications exigées. Si nous ajoutons à tout ceci qu'il ne s'est jamais trouvé la trace d'un carton d'une de ces compositions, nous serons induits à croire que ces dix épisodes de la vie d'Enea Silvio furent, sans autre secours que les dessins et esquisses de Raphaël, tracés sur le mur par Pinturicchio, bien que, cependant, il soit très-possible que Pinturicchio ait préparé des cartons d'après ces mêmes dessins. Enfin, une considération qui a bien aussi sa valeur, c'est l'impossibilité matérielle où s'est trouvé Raphaël de dessiner une dizaine de grands cartons dans un moment où il était déjà surchargé de travaux pour Urbino, Pérouse et Florence. M. Passavant compte vingt-six tableaux appartenant à sa première époque, et trente-six appartenant à sa manière florentine. Il est donc contraire à toute saine critique, lorsque déjà l'esprit reste confondu de cette prodigieuse activité, d'admettre, outre les productions parfaitement authentiques, d'autres travaux, surtout d'une étendue si considérable, lorsque nous n'y sommes pas contraints par l'évidence.

En 1504, il passa à Florence, étudia Masaccio, devint l'ami de Fra Bartolommeo della Porta, qui lui enseigna la perspective et un meilleur coloris, et, sauf une excursion à Pérouse en 1505, il resta dans cette ville jusqu'en 1508... Arrivé à Rome au mois de septembre 1508, Bramante... le proposa Jules II, etc....

Digitized by Google

Fra Bartolommeo enseigna à Raphaël la perspective et un meilleur coloris (?!). (*Voy.* p. 72 de la *Notice.*)

Après avoir passé le premier hiver à Florence, Raphaël retourna à Pérouse, au printemps 1505, pour y exécuter plusieurs commandes. Vers la fin de cette année, il revint à Florence. En 1506, il fit une excursion à Bologne, où il se lia avec le vieux maître Fr. Francia; de là, il alla à Urbino, où il peignit plusieurs portraits, la petite Vierge de la galerie d'Orléans (aujourd'hui chez M. Delessert), les trois Grâces, connues par la gravure de Forster, etc. Vers le mois de septembre 1506, il retourna à Florence, où il se mit à peindre pour Domenico Canigiani la belle sainte Famille, qui est aujourd'hui à Munich.

En 1507, Raphaël se rendit une seconde fois à Pérouse pour y peindre la célèbre *Mise au tombeau*, dont l'avait chargé Attalante Baglione; ce tableau achevé, il retourna à Florence. Le 21 avril 1508, nous le trouvons encore à Florence; mais, vers le milieu de cette année, il quitta brusquement cette ville, et partit pour Rome. La lettre qu'il adressa à son ami Francesco Francia, de Rome, le 5 septembre 1508 (*voy.* Malvasia, *Felsina pittrice*, P. II, p. 45), prouve clairement qu'il y était déjà depuis quelque temps, puisqu'il parle de *graves* et *incessantes occupations* qui l'ont empêché de faire son portrait pour Fr. Francia. Il n'est donc pas exact de dire qu'il arriva à Rome au mois de septembre 1508.

417. Le carton original de la *Belle jardinière*, dessiné à la pierre noire, se trouve à Holkham, en Angleterre. Il est un peu plus petit que le tableau.

419. Le Livret ne donne pas bien la signature de ce tableau. La voici exactement : RAPHAEL. VRBINAS. PINGEBAT ·I·D·X·VIII. Plus haut, également sur le bord du manteau, on lit : ROMAE.

Raphaël fit ce tableau en 1518, deux ans avant sa mort, pour François Ier, roi de France. On dit que François Ier, dans son admiration pour le tableau de saint Michel que Raphaël lui avait envoyé, récompensa le grand artiste avec une telle munificence, que celui-ci, à son tour, voulut reconnaître la libéralité du monarque en peignant pour lui une Sainte-Famille qu'il le priait d'accepter à titre d'hommage. François Ier... accepta le

Digitized by Google

tableau, doubla le prix qu'il avait donné à l'artiste pour le saint Michel et l'invita à venir à sa cour; mais Léon X s'opposa à son départ de Rome....

Dans le *Carteggio* de Gaye, t. II, p. 146, on trouve une correspondance, inédite jusqu'en 1840, et qui jette un nouveau jour sur les tableaux du *saint Michel* et de la grande *sainte Famille*, en réduisant à une fiction, remplie d'ailleurs de charme et de poésie, l'anecdote racontée par le Livret, les récits de Pierre Dan, etc. Ce sont des lettres ou billets adressés par Goro Gheri de Pistoia, qui, pendant quelque temps, dirigea les affaires publiques de Florence, au célèbre Baldassar Turini, de Pescia, président de la chancellerie romaine (*Datario*), ami de Raphaël et un des exécuteurs testamentaires nommés par le grand artiste. C'est pour lui que Léonard de Vinci peignit deux tableaux, en 1511, et que Jules Romain construisit la villa (*Lante*) sur le Janicule. Voici cette correspondance : « Florence, 25 mars 1518. Je ferai connaître à S. Exc. le Duc ce que vous me mandez de la diligence que met Raphaël d'Urbin à travailler à ces figures que S. E. lui a ordonnées ; ce que S. E., je le sais, apprendra avec bien du plaisir. » Il est question ici de Lorenzo de' Medici, duc d'Urbin, qui se trouvait alors en France pour cause de son mariage avec Madeleine, fille de Jean de la Tour de Boulogne et d'Auvergne et de Jeanne de Bourbon.

« 11 avril 1518. S. E. le Duc, comme vous avez vu par sa lettre, vous rappelle de solliciter Raphaël d'Urbin de finir, le plus promptement qu'il pourra, les ouvrages qu'il fait pour S. E.; ainsi je vous engage à le lui rappeler souvent. »

« Du 15 avril 1518. J'apprends encore ce que vous dites du Saint-Michel et de Notre-Dame que fait Raffaello d'Urbin ; ce que S. E. le Duc apprendra avec beaucoup de plaisir. »

« Du 8 mai 1518. Pour ce qui regarde le travail de Raphaël d'Urbin, nous croyons qu'il serait bon de l'expédier par mer jusqu'en Provence, suivant votre avis, parce que cela irait plus commodément et avec moins de frais et d'embarras ; de là, ensuite, nous ordonnerons ce qu'il y aura à faire. »

« 17 mai 1518. Touchant les peintures, j'entends que

Digitized by Google

Notre Seigneur veut qu'elles aillent par terre : qu'il en soit fait ainsi qu'il plaît à Sa Sainteté. Voyez à rappeler à Raphaël qu'il les arrange et les dispose de manière à ce qu'elles ne puissent se gâter en route, surtout par la pluie. »

« 3 juin 1518. Concernant les tableaux et les peintures faites par Raphaël d'Urbin, j'apprends ce que vous en mandez ; je n'ai rien autre chose à en dire ; vous avez bien fait de les adresser aux Barthalini à Lyon, où on trouvera les ordres sur ce qu'il y aura à faire. »

Goro Gheri à Lorenzo de' Medici duc d'Urbin (en France). « De Florence, 3 juin 1518 (peut-être faudrait-il lire le 13 ou le 18 juin). Les peintures que Raphaël d'Urbin a faites sont à Florence : demain matin partiront les muletiers qui les transportent. Raffaello a envoyé avec (les tableaux) un sien ouvrier (*garzone*). »

« 19 juin 1518. Les figures (*figure*) sont parties pour Lyon : nous les avons adressées aux Barthalini. »

Cette correspondance prouve que c'est Lorenzo de' Medici, duc d'Urbin, qui commanda à Raphaël ces deux magnifiques tableaux qu'il destina à François Ier ; et elle ne laisse subsister aucun doute à l'égard de leur exécution et de leur envoi en France *simultanés*. Nous serons donc forcés d'abandonner, quoiqu'à regret, le récit de la lutte généreuse qui s'établit entre le roi et l'artiste, et qui, au fond, n'est autre qu'une de ces fleurs d'imagination, plantes parasites qui s'attachent aux œuvres immortelles du génie.

419. Usteri, dans une note aux *Lettres de Winckelmann à ses amis en Suisse*, 1778, p. 83, rapporte ce qui suit : « La *grande sainte Famille* de Raphaël était autrefois placée à Versailles au-dessus d'une cheminée ; grâce aux instances de M. Wille, le graveur, elle fut enfin retirée de cet endroit où elle eut à souffrir de la fumée, et on la plaça dans un cabinet sans cheminée. »

420... M. Félibien... ajoute que Mazarin en avait eu un semblable (tableau) du marquis de Fontenay-Mareuil... et que ce ministre l'avait acheté à Rome comme original, d'après lequel le tableau que le roi a présentement avait été copié par Jules Romain.

Au lieu de : original, lisez : *l'original.*

Digitized by Google

Nous ajouterons.... que le même Félibien dit que ce tableau était couvert d'un volet de bois peint et orné d'une *manière aussi agréable que savante*. On ignore le sort de ce volet qui a disparu depuis longtemps.

M. Passavant (*Raphaël*, t. II, p. 321) croit retrouver ce *petit volet* perdu dans le tableau de l'*Abondance*, n. 431 de la *Notice*; et la simple comparaison des dimensions des deux tableaux montre combien cette hypothèse est probable. La hauteur des deux tableaux est de trente-huit centimètres; la largeur de l'un est de trente-deux centimètres, celle de l'autre est de trente et un centimètres.

Au lieu de Florent Leconte, lisez : *Lecomte*.

421... On prétend que l'original de ce tableau avait été donné en 1747 à la chapelle de Notre-Dame de Lorette par un Romain nommé Jérôme Lotterius...

L'original de ce tableau, — celui du Musée n'est évidemment qu'une copie, — se trouvait autrefois, avec le portrait de Jules II, à l'église de *Santa-Maria del Popolo*, à Rome, où Joachim Sandrart le vit encore en 1575. C'est ce même tableau que l'on suppose avoir été donné, en 1717 (et non en 1747), au trésor de Lorette par Girolamo Lottorio.

422. On peut supposer que ce sujet fut choisi en honneur de la sœur de François Ier, Marguerite de Valois.

Selon Vasari, ce tableau fut peint par Jules Romain sur le dessin de Raphaël, qui l'envoya à François Ier avec la grande Sainte-Famille et le portrait de la vice-reine de Naples.

Nous avons vu, plus haut, que la grande sainte Famille fut envoyée en même temps que le saint Michel; il est probable que la sainte Marguerite fut peinte et envoyée plus tard avec le portrait de *Jeanne d'Aragon*.

424. Il est probable que ce tableau est celui cité par Lomazzo exécuté pour le duc d'Urbin, lors du voyage de Raphaël à Urbin, en 1505...

Au lieu de 1505, il faut lire : 1504.

426. *Portrait de Balthazar Castiglione*... Ce portrait, peint par Raphaël entre 1516 et 1518, passa, suivant Lépicié, du cabinet du duc de Mantoue dans celui de Charles Ier, et fut acheté, après la mort de ce prince, par un amateur d'Amsterdam, nommé Lopez...

Nous pouvons fixer l'époque de ce beau portrait avec

Digitized by Google

plus de précision que M. V. ne l'a fait ici. Dans une lettre adressée par P. Bembo au cardinal Bernardo Dovizio da Bibiena, et datée de Rome le 19 avril 1516, Bembo parle du portrait d'un ami commun, Antonio Tebaldeo, « que Raphaël, » dit-il, « vient de faire, et qui est tellement ressemblant, que le *portrait de messire Baldassare Castiglione* et celui du duc, de bienheureuse mémoire, comparés à celui-ci, sous le rapport de la ressemblance, paraissent comme des ouvrages d'un élève de Raphaël. Combien, » ajoute le Bembo, « je lui envie ce beau portrait, et je me promets bien, un peu plus tard, de me faire aussi peindre par Raphaël. » Il est donc certain que notre portrait fut peint dans les premiers mois de 1516, *au plus tard.*

Mais nous avons une autre indication qui vient corroborer ce fait. Ceux qui ont vu les deux portraits d'homme peints sur une même toile par Raphaël, et conservés à la galerie du palais Doria à Rome, ont certainement été frappés de l'analogie qui existe entre ces deux portraits et le Bald. Castiglione, sous le rapport de l'exécution ; — car il est à remarquer que le coloris de ces deux têtes est d'une chaleur de ton tout à fait vénitienne, exemple qui n'est pas unique chez Raphaël, puisque son merveilleux portrait de femme de la *Tribune* (1512) a longtemps passé pour Giorgion ; mais dont l'intention est surtout facile à comprendre dans le cas présent, puisque les portraits gémeaux dont nous parlons étaient destinés à aller à Venise. Car il est bien prouvé aujourd'hui que ces deux têtes, qui ont conservé à la galerie Doria l'étrange dénomination de *Bartolus* et *Baldus*, représentent les deux savants vénitiens *Andrea Navagero* et *Agostino Beazzano*. Or, ces deux têtes qui, au ton de la couleur près, offrent un rapport si étroit avec le Bald. Castiglione du Louvre, qu'on se persuade facilement que les deux toiles ont dû se trouver ensemble sur le chevalet, et peut-être quitter l'atelier de Raphaël en même temps, — ces deux têtes ont été apparemment terminées avant Pâques de 1516, puisqu'il résulte d'une lettre de Pietro Bembo, qu'a cette époque Andrea Navagero retourna à Venise. Voici ce que Bembo écrit dans cette lettre, datée du 3 avril et adressée au

Digitized by Google

même cardinal da Bibiena : « Demain, je compte faire une excursion à Tivoli, que je n'ai pas revu depuis vingt-sept ans : j'y vais en compagnie de Navagiero, de Beazzano, de messire Baldassar Castiglione et de Raphaël, pour contempler l'*antique* et le *moderne*, et tout ce que ce site offre de beautés. Nous y allons pour faire plaisir à *messire Andrea*, qui, après avoir fait ses Pâques, retournera à Venise. » — Plus tard, nous retrouvons ces deux portraits, mentionnés par l'*Anonimo* de Morelli (p. 18) : *In casa di M. Pietro Bembo (in Padoa). El quadro... delli retratti del Navagiero e Beazzano fu de mano de Raffael d'Urbino.* — Ainsi, traits animés tracés par la main du divin maître ; causeries intimes de l'aimable et savant platonicien ; feuilles fugitives qui ont traversé des siècles, tout concourt à nous transporter à l'époque indiquée de la vie de Raphaël, à nous le montrer en rapport d'amitié avec les hommes éminents de son siècle, et à nous initier, pour ainsi dire, aux circonstances heureuses auxquelles nous devons ces images vivantes, qu'au milieu de ses innombrables occupations ce génie privilégié trouva le temps de peindre de sa propre main, pour conserver le souvenir de quelques jours heureux passés au sein de l'amitié, et avant tout pour obliger ceux qu'il aimait.

Lépicié dit : « *Il y a lieu de croire* que ce tableau vient du cabinet de Charles 1er, roi d'Angleterre, etc. » Il est donc loin d'*affirmer*, comme les paroles du Livret le feraient supposer. Effectivement, la conjecture qu'il hasarde n'est pas appuyée par les faits. M. Passavant, à qui nous devons ces détails, suppose, avec bien plus de probabilité, que le comte Castiglione emporta son portrait en Espagne, d'où il serait venu dans les Pays-Bas. C'est là, du moins, que nous le trouvons au dix-septième siècle, ce qui est prouvé par une copie de Rubens, trouvée à sa mort parmi ses effets, et par un dessin au bistre de la main de Rembrandt, dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne, où je le vis en 1849, avec une notice en hollandais, qui dit : « *Le Comte batasser de Katjlyone, par Raphael, vendu pour* 3,500 *florins.* » C'est probablement à cette époque que le tableau fut acheté par

Digitized by Google

don Alphonso de Lopez, conseiller de S. M. Catholique, a Amsterdam.

Le comte Balthazar Castiglione naquit en 1478 à Casatico, ville du Mantouan, dont sa famille était souveraine; il accompagna en 1499 François de Gonzague, marquis de Mantoue, lorsqu'il alla recevoir Louis XII à Milan, puis il entra au service du duc d'Urbin, qui l'envoya en 1505 en qualité d'ambassadeur auprès de Henri VII, roi d'Angleterre, et en 1507, près de Louis XII, alors à Milan. Il épousa, en 1516, Marie-Hippolyte Torella, morte en 1520. Devenu veuf, il prit les ordres, fut nommé évêque d'Avila, et mourut à Tolède en 1529.

Le comte B. Castiglione naquit le 6 décembre 1478, à Casatico, maison de campagne (*villa*, non point ville) du Mantouan. Il fut destiné au métier des armes et s'attacha d'abord au duc de Milan, Lud. Sforza; mais cette province ayant été conquise par les Français et le prince étant emmené prisonnier en France, Castiglione retourna à Mantoue, fut bien accueilli par le marquis François de Gonzague, l'accompagna lorsque ce seigneur alla au-devant de Louis XII à Pavie, et se trouva dans le cortége du roi lors de son entrée solennelle à Milan. Quelques années après, il entra au service du duc d'Urbin, Guidobaldo de la Rovere, qui, en 1506, l'envoya en mission extraordinaire à la cour de Henri VII, pour recevoir en son nom l'accolade de chevalier de l'ordre de la Jarretière, dont le roi avait envoyé les insignes au duc Guidobaldo. Entre autres présents destinés au roi, Castiglione porta le petit S. Georges de Raphaël qui est aujourd'hui à Saint-Pétersbourg. Il partit d'Urbino le 10 juillet 1506, et fut de retour en février 1507; peu après il fut chargé d'une mission importante auprès de Louis XII, qu'il alla trouver à Milan. — Il n'est pas exact de dire « qu'il prit les ordres et fut nommé évêque d'Avila. » Clément VII l'envoya en Espagne; il entra à Madrid le 25 mars 1525. Le pape lui reprocha le sac de Rome. Depuis, l'empereur redoubla de bontés pour lui, le naturalisa Espagnol, et lui donna le riche évêché d'Avila. Mais le comte protesta qu'il ne l'accepterait que lorsque l'empereur et le pape, son souverain, seraient entièrement réconciliés. Il n'eut pas la satisfaction d'être témoin de cette paix. Le 2 février 1529 il tomba malade et mourut après six jours de maladie.

Son corps fut transporté dans l'église de la Madone-des-Grâces, près de Mantoue, où un tombeau lui fut érigé sur les dessins de Jules Romain.

Digitized by Google

Ce tombeau portait une épitaphe composée par le cardinal Pietro Bembo. — Castiglione est l'auteur d'*il Cortegiano* (non il Cortigiano).

Les vers élégiaques latins cités par le Livret contiennent plusieurs fautes de ponctuation.

427. *Portrait de Jeanne d'Aragon.* Cette princesse, vice-reine de Sicile.... mariée au prince Ascagne Colonna...

C'est par erreur que cette princesse est appelée *vice-reine de Sicile* par Vasari (dans la vie de Jules Romain) : jamais elle n'a été revêtue de cette dignité. Son mari était Ascanio Colonna, prince de Tagliacozzo, duc de Palliano, connétable de Naples.

Le cardinal Hippolyte de Médicis fit faire ce portrait d'une princesse qui passait pour être une des plus belles femmes de l'Italie, et l'envoya à François Ier.

Ceci est évidemment erroné. Hippolyte, fils naturel de Giuliano de' Medici, n'avait que neuf ans lorsque Raphaël mourut. Au reste, Lépicié dit seulement que Hippolyte de Médicis en fit présent à François Ier. Il est probable que ce fut le cardinal Giulio de' Medici (plus tard Clément VII) qui destina au roi, grand admirateur de beauté féminine, ce portrait d'une femme aussi renommée pour son esprit que pour sa beauté, et dont trois cents poëtes ont, dit-on, célébré les charmes. Girolamo Ruscelli, entre autres, publia, en son honneur, un recueil de poésies intitulé : *Tempio alla divina signora Donna Giovanna d'Aragona fabricato da tutti i più gentili spiriti et in tutte le lingue principali del mondo. Venetia*, 1558.

430. *Portrait d'un jeune homme...* La vigueur du coloris et l'entente du clair-obscur l'a fait attribuer, successivement par différents connaisseurs, au Giorgion, à Sébastien del Piombo, enfin à Francesco Francia, par M. Waagen...

Il est fâcheux que M. le conservateur de la peinture n'ait pas compris la justesse frappante des observations de M. Waagen sur ce tableau, justesse qui doit entraîner les convictions de tout homme apte à juger en pareille matière. Aussi l'attribution de M. Waagen est-elle généralement et sans contradiction adoptée par tous les amateurs sérieux de Paris. On ne saurait blâmer M. V. d'avoir

Digitized by Google

reculé devant la responsabilité d'un changement si important; mais à quoi bon, je le demande, citer l'opinion des *connaisseurs* qui ont pu donner ce portrait au Giorgion ou à Sébastien del Piombo?

431. *L'Abondance, modèle pour une fontaine.*

Probablement le couvercle du nº 420.

Cette grisaille est signée : RAPHAEL VRBINAS... Ce tableau est attribué, dans l'inventaire de Bailly, à Jules Romain. On l'a également attribué à Jean d'Udine...

La signature de ce petit tableau est évidemment postérieure. — M. Passavant m'a affirmé, il y a quelque temps, qu'il avait acquis la conviction, par la comparaison de quelques dessins et d'un tableau authentique de la même main, que cette grisaille était de Francesco Penni, *il Fattore.*

RICCI *ou* **RIZZI (Sebastiano),** *né... vers* 1660...

Il naquit en 1659, suivant Zanetti.

Il eut divers styles. Gaspero Diziani, Francesco Ponte Basso... furent ses élèves. Il ne faut pas le confondre avec Camillo Ricci, élève de Scarsellino, et François Ricci, peintre et architecte espagnol.

Il eut divers styles, et il eut le talent, comme Luca Giordano, d'imiter tous les maîtres.

Marco Ricci, son neveu, fut son meilleur élève; il se rendit plus tard célèbre comme paysagiste, et travailla beaucoup à Paris et à Londres. — Un des élèves de Sébastien Ricci est Francesco *Fontebasso* (non Ponte Basso).

Gio. Battista Ricci de Novara, qui peignit beaucoup à Rome sous le pontificat de Sixte V et sous celui de Clément VIII, est tout aussi facile à confondre avec Sébastien Ricci que les deux autres.

Mariette a entendu dire à Zanetti, qui était grand ami de Sebastiano Ricci, que lorsqu'il fut venu à Rome et qu'il eut commencé à étudier d'après les fresques de Raphaël, il souhaita de retourner promptement à Venise, disant que la manière de ce grand homme était capable de corrompre la sienne. « En cela il n'avait pas tout à fait tort, » ajoute Mariette. Ceci rappelle le conseil que Boucher donna à un de ses élèves, Chrétien de Mannlich, de Deux-

Digitized by Google

Ponts, qui se disposait à partir pour Rome. « Ne faites pas long séjour à Rome, » lui dit Boucher. « Je vous conseille d'étudier surtout l'Albane et le Guide. Raphaël, malgré sa grande réputation, est un peintre bien triste, et Michel-Ange fait peur. Voyez-les, mais ne vous avisez pas de les imiter, vous deviendriez froid comme glace. » Boucher parlait d'expérience. Étant allé à Rome comme pensionnaire de l'Académie de France, il fut tellement rebuté par tout ce qu'il y voyait et surtout par Raphaël et Michel-Ange, qu'il revint à Paris au bout de la première année.

RIZZO DE SANTA CROCE (Francesco), *né dans l'état de Bergame...* On n'a aucun renseignement sur la vie de ce peintre. On sait seulement qu'il fut élève de Vittore Carpaccio.

Il naquit dans la *valle Brembana.*

437. *Le Mariage de la Vierge.*

Voilà encore une de ces attributions qui semblent être tirées d'une urne où l'on aurait mis les noms de tous les peintres des différentes écoles. Qu'y a-t-il de commun, en effet, entre ce tableau, production froide et maniérée d'un Flamand imitant Raphaël, et le charmant maître auquel le Livret le donne, Francesco Rizzo de Santa-Croce? Tassi, *Vite dei pittori, etc., bergamaschi*, le fait élève de Carpaccio, probablement par supposition, et *erroneamente*, dit Rosini (t. IV, p. 181). Ce qui est certain, c'est qu'il était élève de Giovanni Bellini, et ce qui le prouve, c'est son beau tableau d'autel, aujourd'hui dans l'église de S. Pietro à Murano, par le style d'abord, ensuite par l'inscription que j'ai copiée sur le tableau : FRANCISCI DE SANTA † D. I. B. 1507. G. Moschini, dans son petit ouvrage : *Giov. Bellini e pittori contemporanei*, a expliqué le sens de ces trois lettres : *Discipulus Joannis Bellini*, et cette explication est certainement la bonne. — Si jamais notre tableau pouvait être d'un Santa-Croce, ce serait de Pietro Paolo Rizzo, peintre inférieur qui vivait vers la fin du siècle. Mais en attendant des preuves, je tiendrai ce *Mariage de la Vierge* pour une production de Bernard van Orley, un de ces maîtres flamands du seizième siècle, chez lesquels il faut distinguer deux manières bien tranchées et qui, par le voyage d'Italie et par l'imitation des

Digitized by Google

grands coryphées de l'art, ont bien plus perdu en naiveté qu'ils n'ont gagné en élévation.

Au reste, M. V. a placé ce tableau au milieu de l'ancienne école allemande et flamande, ce qui semble prouver qu'il ne le prend pas non plus pour italien ; mais pourquoi alors lui laisser ce nom ? pourquoi ne pas faire, au moins, une observation dans la *Notice ?*

ROMANELLI (Gio. Francesco), *né à Viterbe en* 1617, *mort en* 1662.

« Il mourut, » dit Passeri, « au mois de juillet 1662, à l'âge de cinquante et un à cinquante-deux ans. » D'après cela, il serait né à la fin de 1610. Passeri est un auteur contemporain qui mérite toute confiance.

Élève de Pietre de Cortone ; il fut protégé par le cardinal Barberini, et surtout par le cardinal Mazarin qui le fit venir en France...

Il fut élève de P. de Cortone après avoir été instruit par l'Incarnatini, son parent. Étant à l'école de Pietro di Cortona, il fit concevoir des espérances si brillantes, qu'on lui donna le nom de *Raffaellino.*

Il séjourna huit ans en France.

ROSSELLI (Cosimo), *né à Florence en* 1416, *vivait encore en* 1496.

Cosimo Rosselli naquit à Florence *en* 1439, et vivait encore le 25 *novembre* 1506, date de son testament, qui commence ainsi : *Quum nihil certius est morte, nihilque incertius hora eius, hinc est quod providus vir* Cosimus olim Laurentii de Rossellis, *pictor et civis florentinus populi Sci. Ambroxii de Florentia, sanus mente, sensu, visu et intellectu, sed corpore languens, etc.* L'année de sa naissance, 1439, résulte de deux *déclarations* de sa famille, la première de 1457, où *Cosimo*, le second fils de *Lorenzo de Filipo de Roseli maestro di murare*, a dix-huit ans ; la seconde de 1469, où Giacomo, le fils aîné de Lorenzo, déclare ses biens, et où l'âge de trente ans est assigné à *Cosimo. Voy.* Gaye, *Carteggio inedito d' artisti*, etc, Fir. 1840, t. II, p. 457.

Le nom de son maître est inconnu.

Le nom de son maître est parfaitement connu. Neri di

Digitized by Google

Bicci, peintre florentin, petit-fils de ce Lorenzo di Bicci dont Vasari décrit la vie à la suite de celle de Taddeo Bartoli, Neri di Bicci a laissé un journal (libro di *Ricordi*), conservé aujourd'hui, avec d'autres manuscrits, dans la galerie des *Uffizj*, à Florence. Dans ce livre, il décrit jour par jour, depuis le mois de mars 1452 jusqu'en 1475, les ouvrages qu'il a faits et livrés, les sujets, les dimensions, le prix qu'ils furent payés, etc. Outre cela, il y consigne tous les événements remarquables de sa vie, et il tient surtout un registre exact des nombreux élèves qui entrèrent dans sa maison pour apprendre l'art de la peinture. Parmi ces derniers on trouve (fol. XXII du journal) : *Cosimo di Lorenzo,* qui après être resté *trois ans* avec Neri, quitte l'atelier du maître, le 4 octobre 1456, à l'*âge de dix-sept ans.*

Cosimo Rosselli était du nombre de ceux que le pape Sixte IV appela à Rome pour contribuer à l'ornement de la chapelle de son palais du Vatican. Il y peignit trois grandes compositions : le Passage de la mer Rouge, le Sermon sur la montagne et la Cène. Cancellieri et Taja lui attribuent encore l'Adoration du veau d'or.

440. *La Vierge et l'Enfant Jésus...* Musée Napoléon...

Il serait intéressant de savoir si ce beau tableau vient réellement, comme le suppose M. Waagen, de l'église de *Cestello* (aujourd'hui *Santa-Maria degli Angeli* vulgo *Santa M. Maddalena de' Pazzi*), à Florence, pour laquelle Cosimo Rosselli fit deux tableaux, suivant Vasari. Plusieurs tableaux du Musée, entre autres le beau Domen. Ghirlandajo, nº 220, viennent de cette même église.

ROSSELLI (Piero di Cosimo)...
On ignore le nom de famille de ce peintre et il n'est connu que sous celui de son maître Cosimo Rosselli...

On connaît au moins le nom de son père, qui fut Lorenzo, orfèvre. Piero di Cosimo s'appelle donc proprement : Pier di Lorenzo.

Il accompagna son maître à Rome et l'assista dans ses peintures de la chapelle Sixtine.

Digitized by Google

ROSSELLI (Matteo)...

Il n'est pas sans intérêt de rappeler que Matteo Rosselli appartient à la même famille que Cosimo Rosselli. Il était arrière-petit-fils d'un frère de ce dernier; de même que l'arrière-grand-père de Cosimo était *Rossello*, peintre. Ce Rossello eut quatre fils dont trois exercèrent l'art de la peinture; deux de ces derniers figurent dans un contrat de l'an 1294. Le père de ce Rossello, qui s'appelait *Lottieri*, est le chef de la famille; on ignore sa profession; mais l'époque de sa vie doit remonter jusqu'au douzième siècle. Voilà donc une famille qui, pendant plus de quatre siècles et par une suite non interrompue de huit ou neuf générations, a produit des artistes. On compte treize peintres de cette famille. *Voy.* l'arbre généalogique de la famille Rosselli, dans le *t. V, p.* 34, de Vasari, *édition de* 1849.

Il ne faut pas le confondre (Matteo Rosselli) avec Antonio Boselli de Bergame, qui vivait de 1509 à 1536, et (*lisez :* ni) avec Paolo Rosselli...

Qu'est-ce que Antonio Boselli a de commun avec Matteo Rosselli? Les noms ne se ressemblent guère plus que les époques ou les styles des deux maîtres. N'est-ce pas pousser la précaution un peu trop loin, et faire du Livret presque un dictionnaire d'homonymes?

ROSSO, *peintre, architecte...*

Le nom de cet artiste est Rosso de' Rossi. Mariette fait observer que, dans les *comptes des bastiments du Roy*, on lit toujours *Me Roux de Roux.* Le nom de *maître Roux*, qu'on lui donna en France, ne vient donc pas, comme on pourrait croire, d'après un passage de Vasari, de la nuance de ses cheveux; à moins de supposer que la véritable origine de son nom ayant été perdue de vue, exactement comme c'était le cas chez Niccolò dell' Abate, on ait donné à son nom l'origine et l'explication la plus rapprochée. Au reste, en voyant le *Christ au tombeau* (445), on serait tenté de croire que le nom de *maître Roux* lui fut donné pour le ton de couleur de ses tableaux.

C'est en 1530 que Rosso arriva en France.

Vasari parle de deux compositions analogues à celle du n. 445. « Il fit pour le seigneur de Piombino un ta-

Digitized by Google

bleau avec un Christ mort, très-beau. » Ensuite. il cite un autre tableau d'un Christ mort que Rosso fit en France au *Connétable*, et qui se trouve à une de ses terres appelée *Ceuan* (Ecouen), *et est une chose rare*. L'un de ces deux tableaux serait-il celui du Louvre?

SABBATINI (Andrea), *né à Salerne....* Un tableau peint par le Pérugin, pour la cathédrale de Salerne, fit prendre à Sabbatini la résolution d'aller à Pérouse...

Ce n'est pas pour la cathédrale de Salerne, mais bien pour celle de Naples, où il se voit encore aujourd'hui, que fut peint ce tableau, une Assomption de la Vierge, commandé par le cardinal Caraffa, archevêque. *Voy.* Dominici, t. II, p. 34, et Celano, *Notizia del bello di Napoli*, Giorn. I, p. 59.

446. *La Visitation...* Musée Napoléon. — On dit que, sous la figure de la Vierge, le peintre a représenté la dernière princesse de Salerne.... sous les traits de sainte Elisabeth, un eunuque de la maison, et sous ceux de Zacharie, Bernardo Tasso, secrétaire des princes de Salerne...

Cette description est incomplète. Qu'on ouvre l'ouvrage de Dominici, *Vite de pittori, etc., napoletani*, et on trouvera (t. II, p. 43) qu'il y est question aussi d'un saint Joseph, le portrait du prince de Salerne. Celano, *Notizie del bello della città di Napoli, etc.*, Giornata VII, p. 101, décrit le tableau de l'église de S. Potito, exactement de même.

Il suffit de cette description pour prouver que le tableau du Musée, où il ne se trouve pas de saint Joseph, ne peut pas être le célèbre tableau qu'Andrea de Salerne fit pour l'église de S. Potito. Mais sans cette raison convaincante, qui voudrait sérieusement accepter comme une peinture italienne cette *Visitation*, qui porte si incontestablement et à tous égards le caractère d'une peinture de l'école de Bruges, du commencement du seizième siècle, époque où malheureusement cette école avait perdu en grande partie la naïveté du sentiment, la force et la vérité dans l'imitation de la nature, la beauté de la couleur et le fini de l'exécution? Aussi, ce tableau n'est-il qu'un pâle reflet d'un Van Eyck ou d'un Hemling; mais l'imitation de ces maîtres est visible dans les caractères et les airs de tête,

Digitized by Google

elle est frappante surtout dans les deux anges; on la reconnaît dans les draperies, dans le paysage et dans les fabriques. Le *grand édifice* du fond est tout bonnement l'hôtel de ville de Bruges. Donc, quand la *Notice de l'an* XI nous dit que « ce tableau, après avoir été longtemps dans l'église de S. Poseto (lisez *S. Potito*) à Naples, a passé, il y a environ douze ans, dans le cabinet de M. Letizia, puis dans celui du marquis Vivenzio, qui l'a cédé à la cour de Naples pour être donné à la République, » nous serons obligés de croire à une erreur ou confusion, volontaire ou non.

SABBATTINI (Lorenzo)... *mort jeune en* 1577... On ignore le nom de son maître. Il se forma sur les ouvrages du Parmesan et de Raphaël, dont il ne fut pourtant pas élève comme quelques personnes ont paru le croire.

Lisez SABBATINI.

Vasari raconte que le Primatice estimait beaucoup Lorenzo Sabbatini, et que s'il ne l'eût trouvé surchargé de famille, il l'aurait emmené avec lui en France. Vasari lui-même l'employa en 1566, et lui fit faire six figures à fresque dont il dit le plus grand bien. A en juger par les expressions de Vasari, Sabbatini ne devait pas avoir plus de trente et quelques années à cette époque. Il a donc dû se marier jeune; et, à l'époque de sa mort, en 1577, il pouvait avoir environ quarante-quatre ans. Ce qui confirme encore ce calcul, c'est que l'ami intime de Sabbatini, Orazio Sammachini, et que les auteurs disent du même âge que lui, mourut quelques mois après lui, à l'âge de quarante-quatre ans et six mois. On n'a donc jamais pu le croire sérieusement élève de Raphaël. Aussi, le seul auteur qui en parle, Lanzi, dit-il seulement qu'il l'a *entendu compter parmi les élèves de Raphaël par les gardiens de galeries*. Or, quand on connaît le savoir des *custodi* italiens, on est étonné de voir que M. V. prend la peine de réfuter de pareilles autorités.

Il eut pour élève Calcar et Pasqualini.

M. V. a sans doute voulu écrire : Il eut pour *élèves* Denis *Calvaert* et (Felice) Pasqualini. Au reste, son école était florissante, et Malvasia cite encore plusieurs autres artistes qui la fréquentèrent, tels que Girolamo Mat-

Digitized by Google

tioli, Giulio Morina, et même Giulio Bonasone, qui l'imita dans quelques tableaux.

SACCHI DI PAVIA (**Pier Francesco**), *peignait à Milan dès l'an* 1460... On ignore le nom de son maître, mais sa manière tient beaucoup de celle de l'école milanaise et de Carlo del Mantegna. Comme l'on sait qu'il peignait à Milan en 1460, et que des ouvrages conservés à Gênes, avec les dates de 1512 à 1526, ont été attribués à un même Sacchi, on pense, et Lanzi est de cet avis, qu'une si longue carrière n'a pas été fournie par un même artiste, et que les ouvrages de plusieurs peintres différents, mais du même nom, ont été donnés à un seul.

Je cherche en vain à comprendre par quelle raison M. V., qui semble se déclarer pour la supposition de deux artistes différents du nom de P. Franc. Sacchi, ait désigné l'auteur de notre tableau comme *peignant à Milan dès l'an* 1460, tandis qu'il est *certainement, et dans tous les cas*, l'artiste qui, de 1512 à 1526, peignait à Gênes. Soit donc qu'il y ait erreur dans la date de 1460, soit que l'artiste qui, à cette époque, travailla à Milan, diffère de l'auteur de notre tableau, il était de toute manière plus logique et plus sûr de dire : *Sacchi da Pavia, florissait de* 1512 *à* 1526, *et peut-être avant.* Au reste, en précisant la date de 1460, M. V. va plus loin que Lomazzo, son autorité, dont les expressions signifient seulement *aux environs de* 1460. S. pourrait donc être né vers 1445, avoir peint notre tableau à l'âge de soixante et onze ans, et avoir continué de travailler pendant dix ans encore. De cette manière, sans rejeter les dates transmises, nous évitons la fâcheuse nécessité d'admettre deux artistes du même nom et prénom.

Il existe à Imola et à Bologne des tableaux d'un *Gaspero Sacchi* da Imola, datés de 1517 et de 1521.

448. *Les docteurs de l'Église avec les symboles des Évangélistes.*

J'ai hasardé plus haut, en parlant de Moretto da Brescia, l'opinion que ce grand artiste pourrait être l'élève de Sacchi de Pavie. Je dirai ici que cette opinion est basée sur ce tableau de Sacchi, qui me semble prouver jusqu'à l'évidence que l'artiste de Pavie a eu sur Moretto une influence directe et prononcée. Je reconnais cette influence dans les types des Pères de l'Église, qui sont tout à fait ceux des têtes de Moretto, je la reconnais dans la prédi-

Digitized by Google

lection pour certaines nuances de couleur, dans le choix de certains détails caractéristiques et dans leur exécution. Le beau tapis bleu derrière les figures des docteurs, leurs chapes richement brodées et ornées de dorures, les mitres, les gants blancs, les bagues par-dessus les gants; la manière large dont les draperies et surtout les linges sont peints; tout cela est tellement dans le goût de Moretto, qu'il faut nécessairement admettre une influence directe. Rappelons, à ce propos, que deux peintres du nom de *Moretto*, Pietro et Giov. Jacopo, dont l'un probablement le père d'Alessandro, florissaient entre 1486 et 1498, à Crémone, d'où les communications avec Pavie devaient être faciles et fréquentes, à cette époque surtout où les travaux importants exécutés à la Chartreuse y amenaient un grand concours d'artistes.

Au reste, ce tableau a toujours présenté pour moi un intérêt tout particulier, car j'y trouve réunis et fondus d'une manière bien remarquable les derniers accords mourants d'un style dont le quatrième lustre du XVIe siècle ne trouva plus de traces nulle part, avec les allures plus franches et plus libres de l'art arrivé à son plein développement. La disposition symétrique des éléments de la composition, la dignité et la sobriété du style, la sévérité du dessin, la dureté et le ton de couleur bronzé dans les têtes de saint Jérôme et de l'ange qui l'accompagne, tout cela semblerait remonter au Squarcione; tandis que de l'autre côté les têtes de saint Augustin et de saint Grégoire dessinées plus librement et peintes d'une manière large et moelleuse, le rendu de certains détails, la force et le brillant de la couleur, la suavité de l'exécution qu'on remarque dans certaines parties, trahissent l'influence des écoles voisines de Milan et de Venise surtout, où Léonard, le Giorgion et Titien venaient de faire luire un jour nouveau et complet. En un mot, et pour me servir d'une comparaison, ce tableau est pour moi comme une belle tige de fleurs où quelques boutons seraient encore fermés tandis que d'autres sont éclos au souffle tiède du printemps et aux rayons du soleil.

Digitized by Google

« Pour les seigneurs Salvaghi, il fit (P. Fr. Sacco) un autre tableau qu'ils placèrent dans leur chapelle... à *S. Giovanni di Prè*, et il y figura les quatre principaux docteurs de l'Église dans sa manière habituelle, belle et délicate. Au bas de ce tableau est écrit son nom et l'année où il le peignit, qui fut l'an 1516. » A ces paroles de Soprani, Ratti ajoute l'annotation suivante : « La chapelle mentionnée plus haut est aujourd'hui changée en un oratoire dédié à saint Hugo, et le tableau en question s'y voit encore. » Soprani, *édit.* Ratti, *Genova*, 1768, t. I, p. 375.

SALAI *ou* **SALAINO (Andrea)**, *de Milan...*

449. *Le Crucifiement...* La signature de ce tableau (ANDREAS MEDIOLANENSIS FA. 1503) ne peut guère désigner qu'Andrea Salai à qui nous avons attribué cette peinture. On trouve encore cependant un Andrea cité par Lanzi comme ayant étudié à Venise, et par Zanetti comme ayant exécuté un tableau d'autel à Murano en 1495...

Au sujet de ce tableau, voici ce que j'écrivis dans mon catalogue au mois de décembre 1845 : « Un nouveau tableau vient de faire son apparition dans la galerie du Louvre. Il est signé : *Andreas Mediolanensis, Fa.* 1503, et je le reconnais à l'instant pour un Solario. C'est un tableau sur bois, mesurant à peu près 3 p. 2 p. de hauteur sur 2 p. 2 p. de largeur, le Christ en croix, sans les larrons; sur le devant, à gauche, le groupe de la Vierge évanouie soutenue par une sainte femme, auquel répond dans l'autre coin le groupe de deux guerriers jetant les dés; au-dessus d'eux un cavalier; de l'autre côté, trois cavaliers, dont l'un coiffé d'un turban, à la main une longue lance dont il vient de percer le côté du Christ. Celui-ci est attaché à une croix très-élevée, de poutres à demi dégrossies, ses jambes et ses bras sont longs et maigres, les premières très-écartées; en somme, il n'est ni beau, ni noble. Aux deuxième et troisième plans des soldats à pied et des femmes avec leurs enfants rappellent vivement, par leur longueur démesurée, le n. 1104 (316), où l'on voit des figures absolument analogues et plus que sveltes, ce qui ne me laisse pas de doute sur l'étude que ce maître a dû faire des œuvres de Mantegna. Plus loin, on voit d'autres figures; à droite se trouve une élévation avec

Digitized by Google

des cabanes, un berger et son troupeau; dans le lointain une rivière avec des barques; une ville sur les bords; au delà un vaste horizon. L'harmonie des couleurs, le choix et la combinaison de certaines nuances, l'orange surtout placé à côté du rouge; la nuance du rouge et un certain bleu très-beau et d'un ton vigoureux; le vert foncé particulier à ce maître : ensuite le paysage, d'un vert intense dans les premiers plans, d'un vert clair et bleuâtre dans le lointain; le dessin des arbres; leur disposition en ligne droite pour former les démarcations de petites propriétés, comme cela se voit dans le Milanais et en Flandre : tout cela indique, à ne pas s'y tromper, l'auteur de la *Vierge au coussin vert*. Ce maître, il est vrai, paraît bien plus avantageusement dans une petite composition de deux demi-figures, sans compter que le *Crucifiement* a beaucoup souffert, ayant été trop nettoyé et restauré surtout dans le paysage et dans le ciel. » Depuis 1845, je n'ai jamais hésité un instant à croire notre tableau, le *Crucifiement*, de la même main que le n. 471, par conséquent d'Andrea Solario, et je me trouve donc en cela d'accord avec M. Tarral.

Il me semble seulement que M. Tarral va trop loin en prêtant au Livret l'intention d'admettre l'existence de *quatre* Andrea différents. « L'Andrea cité par Lanzi comme ayant étudié à Venise, et par Zanetti comme ayant exécuté un tableau d'autel à Murano, en 1495, » ne font évidemment dans l'esprit de l'auteur qu'une seule et même personne; ils sont donc, avec Salaïno et Solario, trois en tout.

SALVATORE ROSA... *né à Naples.... mort à Rome...*

Salvator (cette orthographe est préférable à celle du Livret) naquit, suivant Dominici, au village *della Renella*, à deux milles de Naples.

Il passa de l'école de Francesco Francanziani dans celles d'Aniello Falcone et de l'Espagnolet. Lanfranc lui donna aussi des conseils...

Après avoir reçu des leçons de Paolo Greco, son oncle maternel, et ensuite de Francesco *Fracanzano*, son beau-frère, il entra à l'école de l'Espagnolet, où il fit la connaissance d'Aniello Falcone, élève de ce dernier, qui

Digitized by Google

ouvrit à son tour une école dans sa propre maison ; Salvator le suivit avec son ami Marzio Masturzo, et resta plusieurs années avec lui.

Les meilleurs élèves et imitateurs de Salvator sont : Marzio Masturzo, Nicola Massaro, Nicola Vaccaro et Scipione Compagno.

451. *L'ombre de Samuel apparaît à Saül.*

Après que la *Compagnie de la mort*, dont Salvator avait fait partie, fut dissoute, il s'enfuit à Rome avec son maître, Aniello Falcone. Celui-ci passa en France, tandis que Salvator, qui avait alors trente-deux ans, se fixa à Rome, où il peignit, entre autres grands tableaux, la *Pythonisse d'Endor*. « Cet ouvrage, » dit Dominici, « fut envoyé en France avec un autre représentant la Justice qui, après avoir demeuré sur terre chez des pasteurs, s'en retourne dans le ciel. » Salvator, méconnaissant la nature de son talent, aimait, au dire de ses biographes, à traiter ces sortes de sujets, et il se piquait de faire « les figures héroïques » à l'égal des grands maîtres. Ceux qui lui commandaient des tableaux de ce genre, étaient régalés de petits paysages et de marines qu'il faisait si bien ; mais lorsqu'on venait chez lui pour demander à voir ou pour lui commander de petits tableaux, il s'emportait en se récriant sur l'erreur et la mauvaise foi de ceux qui s'obstinaient à le prendre pour un paysagiste tandis qu'il était réellement peintre d'histoire.

452. *Une bataille*... Ce tableau est signé : SALUATOR ROSA.

Le nom est écrit en lettres minuscules : *Saluator Rosa;* outre cela, il se trouve sur la cuisse d'un cheval le monogramme de l'artiste, un S et un R enlacés.

453. **SALVATORE ROSA** (imitation de). Marine...

C'est une assez bonne imitation de Salvator, qu'on pourrait, sans hésitation, donner à Locatelli. La manière de ce peintre se trahit surtout dans la colline du second plan à gauche, avec des fabriques et des pins d'un ton blafard. En général, la touche, dans ce tableau, est plus épaisse, plus ronde et plus molle que celle de Salvator.

Digitized by Google

SALVIATI (Francesco Rossi de), *né à Florence en* 1510, *mort à Rome en* 1563.

Francesco Rossi *de' Salviati* fut appelé aussi : *Cecchino del Salviati*. Le nom de *Salviati* lui vient de son protecteur, le cardinal Salviati, chez lequel il demeura à Rome, et pour lequel il fit beaucoup d'ouvrages.

Son premier maître fut Baccio Bandinelli. Il passa ensuite à l'école de Raffaello da Brescia, peintre peu connu ; puis dans celle d'Andrea del Sarto.

Vasari appelle cet artiste *Rafaello del Brescia*.

Appelé par le roi François Ier, il vint en France en 1554, et y fit quelques ouvrages, mais, jaloux du Rosso et du Primatice, il n'y resta que vingt mois et retourna en Italie...

Appelé par François Ier, mort en 1547 (*voy.* pag. 28 de la *Notice*), *Salviati vint en France en* 1554; mais *jaloux du Rosso*, mort en 1541 (*voy.* pag. 167 de la *Notice*), il n'y resta que vingt mois! Comment faut-il entendre ceci? Et ici nous n'avons pas même la ressource d'admettre une faute d'impression ou une erreur de date, car 1554 est bien réellement l'année où Salviati vint en France, par l'entremise d'Andrea Tassini, que le roi Henri II avait chargé de lui envoyer un peintre. Tassini s'était adressé à Giorgio Vasari, lequel refusa, ne voulant pas quitter le service du duc Cosimo, « pour quelque grande provision, promesse ou espérance que ce fût. » Tassini convint donc avec Salviati, et l'emmena en France. Salviati était alors fort occupé à Rome, où il travaillait pour Jules III, pape depuis 1550; pour le cardinal Riccio et pour d'autres seigneurs. Il y termina, à cette époque, le grand tableau d'autel de la chapelle Chigi, à Santa-Maria del Popolo, laissé inachevé par Sébastien del Piombo. — Vasari, qui depuis l'âge de dix ans était intimement lié avec Fr. Salviati, et qui dans la vie de Salviati écrit, en grande partie, la sienne propre, est tellement explicite au sujet de ce voyage en France et du retour de son ami, qu'il ne peut pas subsister le plus léger doute sur l'époque où Salviati vint en France.

En France, Salviati était principalement occupé à Dampierre pour le cardinal de Lorraine.

On ne lui connaît que deux élèves, Joseph Porta dit Salviati et Annibal Nanni.

Digitized by Google

Vasari parle tout au long des élèves et compagnons des travaux de Franc. Salviati, et il en nomme *cinq*. Ce sont : Annibal, fils du sculpteur Nanni di Baccio Bigio, à qui le maître laissa une rente annuelle, quatorze tableaux et tous ses dessins; ensuite Roviale, l'Espagnol; Francesco del Prato, orfévre, sculpteur et peintre; Giuseppe Porta, dit Gius. Salviati; enfin, Domenico Romano. Lanzi y ajoute encore Bernardo Buontalenti, « homme d'un génie rare et varié. » Le portrait de ce dernier, peint par lui-même, est conservé dans la galerie des portraits d'artistes aux *Uffizj*, et on trouve sa biographie détaillée dans la *Reale galleria di Firenze, serie* III, portraits de peintres, *vol.* I, *num.* 46.

456. Ce tableau, *l'Incrédulité de saint Thomas*, est gravé par W. Hollar, 1646, *ex collectione Arundeliana*.

La collection du Louvre possède le dessin original de cette composition.

Vasari décrit notre tableau, ou du moins une composition pareille que Salviati exécuta à Florence, et il ajoute que ce tableau fut porté en France par Tomaso Guadagni, et placé dans une église de Lyon, dans la chapelle des Florentins. Félibien (II, 234) fait également mention de ce tableau, et Lépicié nomme même cette église, l'église des Dominicains. Ce tableau de Lyon, serait-ce le même que celui du Musée ?

SASSOFERRATO (Giovanno Battista Salvi da), *né en* 1605, *mort en* 1685.

Son père Tarquinio Salvi fut son premier maître et l'on ignore s'il en eut d'autres... Il ne peignit presque jamais que des têtes, et ses peintures qui atteignent la dimension d'un buste sont extrêmement rares.

Cet artiste naquit à Sassoferrato dans la Marche d'Ancône, le 11 juillet 1605, et mourut à Rome le 8 avril 1685.

Il alla jeune à Rome et à Naples, et dans cette dernière ville il fréquenta probablement l'école du Dominiquin.

Il ne peignit presque jamais que des têtes de Vierge, quelquefois des bustes avec les mains : ses compositions de demi-figures ou de figures entières sont très-rares. Du nombre de ces dernières est la célèbre *Vierge au rosaire*, dans l'église de Santa-Sabina, à Rome.

Digitized by Google

SAVOLDI (Giovanni Girolamo), *né à Brescia, vivait en* 1540.... Ridolfi nous apprend qu'il était connu à Venise sous le nom de *Girolamo Bresciano.*

Ici un *avertissement* eût été mieux placé que partout ailleurs; car un contemporain de Savoldo, le célèbre Girolamo Rumani ou Romanini, était également connu sous le nom de *Girolamo Bresciano;* et le principal élève de ce dernier, Girolamo Muziani, portait le même nom à Rome, où il vécut et mourut.

Enfin un *Fra Girolamo da Brescia*, moine carmélite, peignit en 1519.

460. *Portrait de Gaston de Foix, duc de Nemours...*

La signature de ce tableau, autant qu'il m'a été possible de la déchiffrer, est : *Opera de jouani jeronjmo de bressa de fauoldo.*

On sait que la désignation de ce portrait est arbitraire, mais que, suivant Ridolfi (I, 245) qui donne tous les détails, le portrait de Gaston de Foix fut réellement peint à Brescia par Fioravante Ferramola. Ce portrait du maître bressan, ou du moins la composition de Fioravante Ferramola, nous est conservée, si je ne m'abuse, dans une toile, portant le n° 1675 (1581 dans la notice de 1837), au musée de Versailles, où on la voit parmi les portraits des maréchaux et grands guerriers, au rez-de-chaussée. Cette peinture est, sans aucune raison, attribuée à Philippe de Champagne. Elle représente le jeune guerrier, debout, de grandeur naturelle, armé de pied en cap, une cotte de maille autour des reins; la main gauche tient la lance, la droite est fermée. C'est un beau et noble jeune homme, dont l'expression et le maintien annoncent autant de douceur que de fermeté. Le fond du tableau est noir, avec un rideau d'un côté. Quoique ce tableau ne soit qu'une ancienne copie, il est cependant impossible de ne pas y reconnaître une peinture vénitienne, ou plutôt le style de peinture d'une de ces écoles dérivées de Venise, comme Vérone et Brescia; et de plus, par la sobriété du contour, par la dignité du maintien, par la grandiose et touchante simplicité de l'ensemble, ce portrait répand un parfum de seizième siècle et même de son commencement, qui ne laisse pas de doute dans l'esprit. Le nom

Digitized by Google

de « GASTON DE FOIX » est écrit en lettres d'or sur la toile, et au-dessous on lit ce beau distique :

Morte tua egregium corrumpis, Gasto, triumphum :
Gallia sic victrix se superasse dolet.

Je crois, au reste, que ce tableau est gravé; et j'en ai vu plusieurs fois d'anciennes répétitions en petit.

SCHIDONE *ou* **SCHEIDONE (Bartolommeo)**, *né vers* 1580 *à Modène.*

Cette date ne repose que sur une supposition, mais c'est la meilleure date qu'on puisse assigner à la naissance de cet artiste. « Je place sa naissance, » dit Mariette, « aux environs de 1580, et si je me méprends, ce n'est pas de beaucoup. »

Ses peintures sont fort rares.

Les tableaux de Schidone ne sont pas communs. Il y en a cependant *quinze* au musée des *Studj*, à Naples, parmi lesquels plusieurs portraits.

464. « Ce tableau vient de Parme, où il était conservé, avec le *Saint Jérôme* du Corrége, dans les salles de l'Académie de dessin. » (*Notice de l'an* VI.)

SÉBASTIEN DEL PIOMBO... Nommé scelleur de la chancellerie par Clément VII, les revenus de cette charge lui permirent de se livrer entièrement à son penchant pour la paresse....

Sur les revenus de cette charge, il avait à payer une pension de trois cents écus à Jean d'Udine.

466. *Portrait de Baccio Bandinelli*.... M. Waagen attribue ce portrait à Andrea del Sarto.

Je ne me rends pas bien compte des motifs qui ont décidé M. Waagen à attribuer ce portrait à Andrea del Sarto. Il me semble qu'il est incontestablement du Bronzin, et que le Livret aurait pu et dû le restituer à ce maître florentin, sans crainte de se tromper ou d'être démenti.

SGUAZZELLA *ou* **SQUAZZELLA (Andrea)**.... Sguazzella, dit le *Nannoccio*, fut un élève habile d'Andrea del Sarto, et passa en France avec lui lorsqu'il fut appelé à la cour de François Ier, etc...

Il règne une fâcheuse confusion dans ce paragraphe du Livret, qui de deux artistes en fait un seul.

Digitized by Google

Nanoccio ou *Nannoccio dalla Costa di S. Giorgio* était ami d'enfance de Salviati, dans la vie duquel Vasari le nomme plusieurs fois. Les deux jeunes gens étaient du nombre de ces apprentis orfévres et peintres, qui avaient coutume d'aller, les jours de fête, par la ville de Florence, pour dessiner les ouvrages d'art les plus renommés. Plus tard, ils se retrouvèrent, avec Vasari, à l'école de Baccio Bandinelli, et enfin à l'atelier de Rafaello del Brescia. En 1529, ils quittèrent ensemble ce dernier maître pour aller travailler avec Andrea del Sarto, chez lequel ils restèrent pendant toute la durée du siége de Florence et probablement jusqu'à la mort d'Andrea, arrivée en 1530.

Il est évident, d'après ceci, que Nannoccio n'a pu aller en France avec Andrea del Sarto, puisque, contemporain de Salviati, il était enfant à l'époque où Andrea vint à la cour de François Ier, et qu'il ne fréquenta l'école d'Andrea que pendant la dernière année de la vie du grand artiste. Nannoccio ne vint en France que vers 1540. « Ce fut lui qui fit les scènes ou décorations, pour la représentation de la *Calandra*, comédie que la nation florentine fit jouer à Lyon, en 1548, à l'occasion de l'entrée que firent dans cette ville Henri II et Catherine de Médicis, et dont on a une relation imprimée à Lyon en 1549, avec figures. » (MARIETTE.)

468. *Le Christ mis au tombeau....* Musée Napoléon. — Ce tableau a été gravé par Æneas Vicus, sous le nom de Raphaël, et probablement d'après un dessin que possède le Louvre....

Suivant Landon, ce tableau vient du palais Pitti, tandis que dans la *Notice de l'an* VIII on lit : « Ce tableau qui vient de Villeneuve-sur-Yonne, paraît de l'école d'André del Sarte et pourrait être d'*André Sguazzella*, son élève, qu'il amena avec lui en France, où il a travaillé. La même composition, avec un fond différent, se trouve avoir été gravée par Æn. Vicus, en 1548. »

SIGNORELLI (Luca), *né à Cortona en* 1440, *mort en* 1521.

Né aux environs de 1440 (on admet ordinairement l'an 1439), L. Signorelli vivait encore en 1523. Parmi les (quatre-vingt-quatre) *fac-simile* d'autographes d'artistes et

Digitized by Google

de personnages illustres des quatorzième, quinzième et seizième siècles, communiqués par Gaye dans son *Carteggio*, on trouve (num. 50) une quittance de Luca Signorelli pour la somme de quatre-vingt-dix ducats, quittance datée du 14 juin 1523 et écrite d'une main tremblante qui trahit bien l'extrême vieillesse.

Élève de Pietro della Francesca, il fut, dit-on, un des premiers artistes qui se livrèrent à une étude sérieuse de l'anatomie. Michel-Ange étudia ses ouvrages.

Rumohr a remarqué que dans sa manière de traiter la peinture *en détrempe*, ainsi que dans le rendu des formes, *Luca da Cortona* a conservé pendant longtemps une analogie frappante avec les maîtres de Pérouse, et notamment avec Fiorenzo di Lorenzo. Aussi est-il convaincu que L. Signorelli doit à ce maître les premiers enseignements de l'art.

Le petit paragraphe qui traite de Luca Signorelli est bien insuffisant et peu propre à donner une juste idée de ce grand artiste, un des plus beaux génies du quinzième siècle, dont la place est marquée parmi les premiers qui ont contribué à amener l'art vers la perfection. Les paroles du Livret : *Il fut, dit-on, un des premiers artistes qui se livrèrent à une étude sérieuse de l'anatomie*, expriment de l'indécision et donnent des notions trop vagues sur l'artiste dont les fresques du dôme d'Orvieto comptent parmi les plus importantes peintures murales qui existent ; tandis que les deux épisodes de l'histoire de Moïse, qu'il exécuta dans la chapelle Sixtine, l'emportent, suivant Vasari, sur toutes les autres peintures qui ornent les parois latérales de cette chapelle. Taja, dans sa *Descrizione del palazzo vaticano*, p. 36, confirme le jugement du biographe, et il est certain que pour le grandiose des formes, pour la noblesse et la dignité qui règnent dans ces compositions, et enfin pour la beauté des draperies, ni le Pérugin, ni Botticelli, ni Cos. Rosselli ne peuvent disputer la palme à Luca da Cortona.

Il est évident que ce n'est pas sur la *Naissance de la Vierge* (n° 469) qu'on peut se former une idée du style ou du mérite de ce maître : ce tableau est entièrement

Digitized by Google

indigne de représenter au musée du Louvre le grand nom de Signorelli.

SOLARI *ou* **SOLARIO (Andrea)**, *ou* **del Gobbo**, *vivait en* 1530.

Pourquoi le Livret reproduit-il cette date, donnée par la notice de 1836, lorsque la simple inspection de la *Vierge à l'oreiller vert* (471) fait reconnaître une peinture qui date incontestablement du commencement du seizième siècle, sinon de la fin du quinzième? Un tableau d'A. Solario, qui se trouve dans la galerie de M. le comte de Pourtalès, est signé du nom du maître et de l'année 1507. C'est une tête de saint Jean sur un plateau d'argent; le musée du Louvre possède un beau dessin du même sujet. Zani, dans son *Encyclopédie*, place la naissance d'Andrea Solario (*Solari*, *Andrea del Gobbo*, maestro *Andrea Milanese*) en 1458, et sa mort en 1508. J'ignore sur quoi s'appuient ces dates, mais je serais disposé à les croire très-peu éloignées de la vérité; seulement je pense que l'artiste a vécu plus longtemps; car M. le comte de Pourtalès possède un autre tableau de ce maître, une sainte Vierge avec l'enfant Jésus, donné jusqu'à présent à A. Salaïno, et qui offre le plus grand rapport avec la *Vierge au coussin vert*, avec cette seule différence que dans le tableau du Louvre le modelé des chairs, obtenu par des hachures et un petit lavis gris tendre de la plus grande finesse, est ferme, et le dessin est d'une précision qui frise la sécheresse; tandis que, dans le tableau de M. de Pourtalès, il y a abus de tons gris et une grande mollesse dans le modelé, ce qui me paraît indiquer une époque postérieure.

On n'a presque aucuns renseignements biographiques sur Solario; on sait seulement qu'il fut élève de Gaudenzio Ferrari et imitateur de Léonard....

Lomazzo présente Andrea Solario comme un élève de Gaudenzio Ferrari, et en cela tous les auteurs l'ont suivi. J'avoue que je n'ai jamais pu reconnaître l'influence de Gaudenzio dans aucun ouvrage de Solario, et je crois qu'on se l'est persuadé plutôt qu'on ne l'a réellement trouvé. Mais ce qui me paraît rendre l'opinion de Lomazzo absolument inadmissible, ce sont les époques respectives de la vie des deux artistes, et l'on pourrait accuser cet auteur

Digitized by Google

d'avoir la principale part dans la confusion qui règne encore dans les notices qu'on a sur ce peintre si intéressant. Comment M. V. n'a-t-il pas été frappé des contradictions que renferment ses notices sur Gaudenzio Ferrari, Bernardino Luini, et A. Solario, comparées avec les tableaux de ces maîtres? Page 70, il rapporte que parmi les maîtres de Gaud. Ferrari on cite Luini, et ici il veut que Solario soit l'élève de cet élève de Luini, tandis que dans la *Salomé recevant la tête de saint Jean* (470), attribuée à Solario, il reconnaît un *faire* identique avec celui de Luini et retrouve les mêmes modèles dans les têtes des deux tableaux. Eh bien, je le demande, M. V. pourrait-il sérieusement, et pour un seul instant, admettre qu'entre la *Salomé* et la *Vierge au coussin vert*, il y eût la distance de deux générations d'artistes ou, si l'on aime mieux, qu'entre ces deux tableaux il existât une parenté au *troisième* degré?! — lorsque, au contraire, tout homme ayant l'habitude de ces écoles et de cette époque de l'art sera disposé à trouver la *Vierge* plutôt *antérieure* d'une dizaine d'années à la *Salomé*.

470. Dans la *Notice de l'an* VI, ce tableau figure sous le nom de *Léonard;* dans celle de l'*an* XI, sous celui d'*Andrea Solario*.

471. Félibien rapporte que « Marie de Médicis étant à Blois, et ayant su qu'il y avait dans le couvent des Cordeliers un tableau de la main d'Andrea Solari, qu'on appelle *la Vierge à l'oreiller vert*, pour avoir ce tableau, fit quelques libéralités à la maison, et lui en donna une copie qu'elle fit faire par Mosnier. »

Félibien (*Entretiens*, t. IV, p. 404, édit. de Trévoux) écrit *André Solarion*, et Zani fait de cet *André Solarion* un artiste français vivant vers 1600!

« Il a été acheté à l'inventaire du prince de Carignan, qui l'avait acquis du duc de Mazarin. » (*Notice de l'an* VI.)

SOLIMÈNE (Francesco Solimena), *dit* **l'Abbate Ciccio,** *né à Nocera di Pagani..... en* 1657, *mort à Naples en* 1747.

Solimène, dit l'*Abate Ciccio,* naquit à Nocera *de'* Pagani le 4 octobre 1657, et mourut le 5 avril 1747, comme on voit par un manuscrit de Bern. de Dominici, communiqué à Mariette.

Digitized by Google

SPADA (Lionello), *né à Bologne en* 1576, *mort en* 1621.

Leonello ou *Lionello* Spada mourut à Parme le 17 mai 1622, à l'âge de quarante-six ans, comme il résulte de son épitaphe communiquée par Malvasia, *Fels. pittr.*, t. IV, p. 111 et 112.

Il reçut aussi des conseils de César Baglione et de Girolamo Certi, dit le Dentone.

Lisez : *Curti* au lieu de Certi.

Son principal élève est Pietro Desani, le compagnon de ses travaux à Reggio.

475. Ce tableau vient de Modène.

476. Le *Concert* est très-habilement agrandi dans tous les sens, probablement sous Louis XIV.

STROZZI *ou* **STROZZA (Bernardo)....** *mort à Venise en* 1644.

Il mourut à Venise le 3 août 1644. — Strozzi a aussi gravé à l'eau-forte.

C'est surtout par les fresques qu'il a laissées dans les églises et les palais de Gênes, que l'on peut connaître la valeur de ce peintre.

Ses principaux élèves furent : Gio. Andrea de' Ferrari ; Antonio Travi, dit *il Sordo di Sestri;* Clemente Bocciardi, dit *Clementone ;* Gio. Bernardo Carbone et Giov. Francesco Cassana, chef d'une famille de peintres.

477. Ce tableau provient du *Palazzo-Reale* de Gênes, où du temps de Soprani, et cent ans après encore, il ornait la salle des *Hauts syndics.* Ratti l'appelle « un très-beau tableau et un chef-d'œuvre sous tous les rapports. » Ce tableau offre, par l'empâtement des couleurs et par leur harmonie vigoureuse, par l'exécution et peut-être même par les airs de tête, un très-grand rapport avec Murillo, rapport d'autant plus extraordinaire que cet ouvrage de Strozzi est antérieur à la maturité du maître espagnol, qui n'avait que vingt-six ans lorsque le Strozzi mourut, et n'était encore occupé à cette époque qu'à fixer son style par l'étude des grands maîtres.

TIARINI (Alessandro).....

479. Cet admirable tableau, un des chefs-d'œuvre de

Digitized by Google

l'école bolonaise, vient de l'église des *Mendicanti* à Bologne, première chapelle à droite.

TINTI (Giovanni Battista).... 480. *Le Mystère de la Passion.*

Il serait intéressant de connaître la provenance de ce tableau, et plus encore, de savoir si le nom qu'il porte est basé sur des documents authentiques, ou du moins, s'il s'appuie sur une tradition d'une antiquité respectable. Car, j'ai peine à croire qu'un maître que Pungileoni appelle « peintre du meilleur goût, » et dont la coupole de Santa-M. degli Angioli à Parme passe pour un chef-d'œuvre,—le chevalier Toschi, notamment, m'a parlé de cette coupole avec le plus grand éloge,—ait pu produire quelque chose de si déplorablement maniéré, froid et repoussant. Ce qui me paraît encore digne d'être remarqué, c'est l'imitation de Léonard qui se montre dans certaines parties, principalement dans le petit saint Jean-Baptiste qui joue avec l'agneau, sur le devant du tableau.

TINTORET (Jacopo Robusti, *dit* il Tintoretto *ou* le)....
Son fils et sa fille exercèrent la peinture avec succès.... Ses autres élèves sont Paolo Franceschi, Martin de Vos.... et Odoardo Fialetti. Il eut aussi pour imitateurs Cesare della Ninfe....

Son fils *Domenico* et sa fille *Marietta* Robusti exercèrent la peinture avec succès.

Odoardo Fialetti était de Bologne. Au lieu de Cesare della Ninfe, il faut lire *dalle Ninfe*. Un des principaux élèves et imitateurs du Tintoret était Jean Rottenhammer, de Munich.

483. Ancienne collection. — Landon et Lépicié disent que cette esquisse a appartenu au prince de Carignan. Elle ne figure pourtant pas sur le catalogue des tableaux de son cabinet vendu en 1742.

M. V. fait la même observation au sujet du *Sommeil de Jésus*, de Raphaël (418), et de quelques autres tableaux provenant de la collection du prince de Carignan. Ne pourrait-on pas admettre que ces tableaux qui convenaient au roi lui furent cédés par le prince, de son vivant, ou bien qu'ils furent choisis sur l'inventaire écrit et achetés avant la vente; ce qui expliquerait qu'ils ne figurent plus sur le catalogue imprimé pour la vente publique?

Ce tableau est gravé par Gilles Sadeler. On peut affir-

Digitized by Google

mer, du reste, sans crainte de se tromper, qu'il y avait un meilleur choix à faire dans la collection du prince de Carignan.

484. Musée Napoléon.

Ce tableau est tiré du palais Bevilacqua à Vérone.

TITIEN (Tiziano Vecellio), *né au petit château de Cadore sur la Piave en* 1477....

Le Titien naquit au *bourg de Pieve*, chef-lieu de l'ancienne province de Cadore, et appelé par cette raison *Pieve di Cadore*. *Voy*. Ridolfi et l'abbé Gius. Cadorin, *Dello amore ai Veneziani di Tiziano Vecellio*, etc. *Venezia*, 1833, in-4°.

Presque tous les artistes de Venise furent à son école; des Flamands tels que Jean Calcar, Barent, Lambert, Zeustris, imitèrent parfaitement sa manière....

Le nom de Lambert était *Lambert Lombardus*, de Liége; Zeustris s'appelait *Lambert Sustris*, *Suster*, ou *Zustris*, *Zeustris*.

488. Une composition semblable du Titien, avec la seule différence que la tête du saint Ambroise est nue, se trouve dans la galerie de Vienne.

Le tableau de la galerie du Belvédère, à Vienne, est moins beau et surtout moins bien conservé que celui du Louvre.

489. L'inventaire de l'Empire attribue ce tableau à un élève de Titien.

Je crois ne pas me tromper en affirmant que cette production très-faible de l'école du Titien, et qui n'a qu'un rapport extérieur et bien éloigné avec ce grand maître, est de la main de Polidoro Veneziano, dont j'y retrouve parfaitement la manière.

492. Une composition semblable existait dans la galerie du Palais-Royal et a passé à Londres dans la collection de William Wilkins; c'est d'après ce tableau qu'a été exécutée la gravure de Tessier.

Le tableau de la galerie du Palais-Royal est aujourd'hui dans la collection de M. Holford, à Londres. M. Waagen a raison de trouver ce dernier tableau supérieur à celui du Louvre. Une troisième répétition de la même compo-

Digitized by Google

sition (une ancienne copie) existe dans la galerie de Berlin; elle est plus grande, mais plus faible que celle du Louvre. Une quatrième se trouve à Paris, chez un amateur.

493 Ce magnifique tableau, *les Pèlerins d'Emmaüs*, est gravé par F. Chauveau, 1656, « IN ÆDIBUS JABACHIIS. » Il porte la signature TICIAN.

494. *Le Christ entre un soldat et un bourreau.* On a quelquefois attribué cet ouvrage à Pâris Bordone et surtout à Schiavone.

Cette peinture n'a aucun rapport avec Paris Bordone, dont les chairs se distinguent facilement par de certains tons rouges, par une grande suavité de pinceau, et par une espèce de duvet qui est particulier à ce maître ; elle a, au contraire, la plus grande analogie avec A. Schiavone, à qui M. Waagen attribue le tableau.

495. Ce tableau vient de l'église *delle Grazie*, à Milan. (*Voy.* n° 195 de la *Notice.*)

496. *Le Christ porté au tombeau....* La même composition se retrouve dans la galerie du palais Maufrin, à Venise.

Une répétition de ce chef-d'œuvre incomparable se trouve dans la galerie du palais *Manfrini*, à Venise; mais, malgré sa grande réputation, elle est loin de valoir le tableau du Musée.

La collection de l'Académie des beaux-arts de Vienne possède une belle esquisse de cette composition.

498. *Première session du concile de Trente....* tenue le 13 décembre 1545; les seuls ambassadeurs de Ferdinand, roi des Romains, y assistèrent; celui de l'empereur d'Autriche était demeuré malade à Venise....

Cette notice est empruntée sans réflexion aux derniers Livrets, lesquels, voulant être plus explicites que la *Notice de l'an* XI, où il est dit : « *Celui de l'empereur*, » y ajoutèrent : « d'Autriche, » comme si Charles-Quint ou un autre souverain du seizième siècle avait jamais porté le titre d'*Empereur d'Autriche!* Au reste, la Notice du Musée Napoléon, 1810, commet déjà cette faute.

499. *Jupiter et Antiope.*

Les historiens racontent que, lorsque Philippe III apprit le désastreux incendie du Pardo, où une énorme

Digitized by Google

quantité de peintures devint la proie des flammes, il demanda avant tout si l'on avait pu sauver l'Antiope du Titien ; et lorsqu'il apprit que ce tableau avait été sauvé, il en fut très-content, et dit qu'il se consolait de la perte des autres que l'on pouvait remplacer ; mais que la perte de l'Antiope eût été irréparable, parce que c'était un des chefs-d'œuvre du divin Titien.

500. *Portrait de François Ier, roi de France.*
La date de l'exécution de ce portrait, et le lieu où il a été fait, ont mis la sagacité de plusieurs érudits à l'épreuve. Vasari et tous les biographes affirment que Titien peignit François Ier dans sa jeunesse et avant son retour en France. Ce fut donc en 1515, lorsque, vainqueur à Marignan, il eut une conférence à Bologne avec le pape Léon X, immédiatement avant de rentrer en France. François Ier n'avait alors que vingt-et-un ans. Crozat et Mariette, trouvant que ce portrait représente un homme plus âgé, pensent qu'il a pu être peint d'après une médaille. Cependant, comme Vasari cite après le portrait de François Ier celui du doge Andrea Gritti exécuté en 1523, il pourrait se faire qu'il y eût une erreur de date et que l'imprimeur eût mis 1515 au lieu de 1525. Titien aurait pu peindre alors François Ier âgé de trente-et-un ans, à son deuxième voyage en Italie, après la bataille de Pavie ou de Pizzighitone....

Vasari parle d'un portrait du roi François *quand il était jeune*, qui ornait le cabinet du duc d'Urbin. Dans un autre endroit, il dit : « Il (le Titien) peignit d'après nature le prince Grimani et le Loredano..., et peu de temps après, le roi François, *lorsqu'il quitta l'Italie pour retourner en France.* Et l'année où Andrea Gritti fut élu doge, Titien fit son portrait, etc. » Ridolfi rapproche également les portraits des princes Loredano et Grimani et du doge Andrea Gritti, dont l'élection eut lieu en 1523 (1522), ce qui ne permet pas d'admettre que Vasari ait voulu désigner l'époque du premier voyage de François Ier en Italie (1515). Mais je ne sache pas que le roi ait passé les Alpes en 1523 ; et en 1525, est-il probable qu'il ait trouvé le temps de se faire peindre ? Dans tous les cas, l'expression de Vasari, *lorsque le roi partit d'Italie pour retourner en France*, ne peut pas s'appliquer à son second voyage en Italie, en 1525, puisque, a cette époque, après la bataille de Pavie, il fut emmené prisonnier à Pizzighetone, et de là en Espagne. (Je n'ai aucune connaissance d'une « *bataille* de Pizzighetone. ») Donc, les deux explications étant également inadmissibles, il est inutile de vouloir mettre Vasari d'accord avec

Digitized by Google

lui-même ou avec l'histoire, et de chercher à préciser l'époque de notre portrait d'après les indications que donne cet auteur. Nous serons, au contraire, forcés de reconnaître que Mariette, qui, dans le texte dont il accompagne le *Cabinet Crozat* (1), donne un exposé de la question aussi succinct et aussi lucide que possible, a fait preuve, ici encore, d'une grande sagacité. M. Waagen partage l'opinion de Mariette, peut-être sans l'avoir connue. Ce savant trouve dans le portrait de François Ier moins d'animation que le Titien n'en donne habituellement à ses têtes : cette circonstance, et la vue de profil dont il n'y a presque point d'exemple dans les portraits du Vecelli, lui font supposer que le nôtre est peint d'après un relief envoyé à l'artiste. Au surplus, M. W. le croit postérieur à l'année 1530, ce qui s'accorde encore parfaitement avec l'âge que le roi paraît avoir dans son portrait. Cette hypothèse me semble donc infiniment préférable à celle du Livret, en admettant que le Livret ait eu l'intention de se prononcer pour cette supposition, que le roi et l'artiste se soient rencontrés en 1525. Mais ce que je trouve absolument incompréhensible, ce sont ces paroles du Livret : « Il pourrait se faire qu'il y eût une erreur de date, et que l'imprimeur eût mis 1515 au lieu de 1525. » De quel *imprimeur* est-il donc question ici, et de quel livre ? De celui de Vasari apparemment ? Mais il n'y a, dans Vasari, aucune date, pas plus 1515 que 1525. *Implicitement*, si l'on veut, la première de ces dates est contenue dans les paroles de Vasari : *Lorsque le roi quitta l'Italie pour retourner en France ;* mais comment une faute d'impression peut-elle se glisser dans un membre de phrase *sous-entendu ?*

501. *Portrait d'Alphonse d'Avalos, marquis de Guast et de sa maîtresse.*

Le marquis de Guast debout.... pose la main droite sur le sein d'une femme assise et tenant un globe de cristal. L'Amour portant un faisceau de flèches, Flore la tête couronnée de lauriers et Zéphyr offrant une corbeille de fleurs, sont devant elle.

Ce n'est que depuis une quarantaine d'années que la dénomination de : Portrait du marquis de Guast *et de sa*

(1) J'ignore où M. Villot a trouvé l'opinion de Crozat.

Digitized by Google

maîtresse s'est glissée dans les catalogues du Musée. Lépicié, « dans l'incertitude de ne pas rencontrer juste, » s'était « contenté de décrire exactement l'attitude et l'action de chaque figure, » sans entreprendre de donner l'explication de ce sujet allégorique. Les *Notices* de la République, jusqu'à celle de l'an XI inclusivement, imitant cette réserve, ne donnent point de qualification à la « femme qui tient le globe de verre. » C'est l'auteur du *Manuel du Muséum français* (École vénitienne), Paris, 1805, publié par F. E. T. M. D. L. I. N. (Toulongeon), qui a cru voir dans cette femme une *maîtresse* d'Alphonse d'Avalos; les Livrets de l'Empire accueillirent cette interprétation, comme s'il s'agissait d'une découverte, et depuis elle a été fidèlement reproduite par tous les livrets jusques et y compris le nôtre. Cependant, un examen attentif du beau tableau de Titien montre que la description du Livret ne donne ni la lettre ni l'esprit de la composition du grand artiste. Il y a, pour quiconque sait voir, dans le caractère, dans l'action et dans l'expression du guerrier tant de gravité et de sérieux et un calme si solennel ; il y a dans les traits, dans le regard et dans le maintien de la jeune femme une si grande pureté et chasteté et une si touchante mélancolie, que toute idée légère, toute interprétation profane devient impossible. D'ailleurs, l'histoire nous apprend que la *femme légitime* d'Alphonse d'Avalos était *Marie d'Aragon*, la digne sœur de la Jeanne d'Aragon, dont le pinceau de Raphaël nous a retracé l'image; cette Marie d'Aragon non moins célèbre que sa sœur, par son incomparable beauté, par ses talents et par ses vertus; la seule femme pour laquelle le célèbre guerrier, d'ailleurs grand admirateur du beau sexe, ait jamais ressenti une passion violente, et dont il chanta lui-même la beauté dans des vers qui sont restés. (Voy. les *Grands capitaines* de Brantôme.) La prétendue maîtresse une fois remplacée par la femme, il devient facile d'interpréter cette composition où sont encadrés deux portraits historiques dans une allégorie aisissante. Alphonse d'Avalos se dispose à partir pour l'armée. Assise, l'âme en proie à une tristesse profonde, Marie d'Aragon reçoit ses adieux ; des larmes sont prêtes

Digitized by Google

à couler de ses yeux, et pour mieux caractériser les noirs pressentiments qui l'agitent, l'artiste a placé dans ses mains une boule de verre, emblème de la fragilité des choses humaines. Alphonse d'Avalos est également ému; sur sa mâle physionomie se reflète un sentiment de mélancolie; on devine aisément qu'il s'éloigne à regret d'une femme adorée. Cependant il la rassure; la main posée sur son sein, avec autant de respect que d'amour, il semble lui dire : « Consolez-vous; bientôt vous me verrez ramené par l'Hymen et l'Amour, et couronné par la Victoire. » C'est ainsi que s'expliquent naturellement les trois figures allégoriques, dont les Livrets, depuis les temps de l'Empire, ont méconnu le sens, en voyant Flore dans la jeune femme *couronnée de lauriers* (qui déjà à Lépicié avait paru représenter la Victoire), et Zéphyr dans le jeune homme qui porte un panier de fruits sur la tête. C'est, du reste, au *Catalogue des tableaux* du général Despinoy, qui, de son vivant, m'avait fait plusieurs fois part de son indignation au sujet de la description du catalogue du Musée royal, que j'emprunte l'explication de cette allégorie, et en partie les expressions de cette notice.

Alphonse d'Avalos fut le lieutenant général des armées de Charles V en Italie, et mourut en 1526, à l'âge de quarante-deux ans....

Alphonse d'Avalos, né à Naples le 25 mai 1502, mourut à Vigevano, le 31 mai (31 mars, Muratori) 1546, à l'âge de *quarante-quatre* ans.

Ce personnage était grand amateur des arts et protecteur des artistes. En voici quelques preuves que nous trouvons consignées dans les historiens et dans les documents contemporains. « L'immortel Lud. Ariosto, » dit le P. Pungileoni, dans son histoire de la vie du Corrége, t. I, p. 223; t. II, p. 241, « obtint du marquis del Vasto, en automne 1531, une pension annuelle de 100 ducats d'or, comme le prouvent les actes d'Ant. Covi, où on lit sous la date du 18 octobre 1531: *Excellentissimus Dominus D. Alphonsus Davalos de Acquino Marchio Vasti... Domino Lodovico presenti et acceptanti donavit pensionem..... centum ducatorum auri singulo anno percipiendum..... Actum in castro veteri terræ Corrigiæ*. Vasari le nomme

Digitized by Google

très-souvent. Dans la vie du Titien, il raconte que l'artiste représenta ce célèbre guerrier haranguant ses soldats; qu'il fit en outre pour lui le portrait de Charles V, celui du roi d'Espagne et *beaucoup d'autres*. Dans la vie du Pontorme, Vasari rapporte que le marquis du Guast obtint de Michel-Ange qu'il lui dessinât un Christ apparaissant à la Madeleine, et qu'il détermina ensuite le Pontorme à le reproduire en peinture, parce que Michel-Ange lui avait désigné le jeune artiste comme le plus apte à ce travail. En parlant du *Sacrifice d'Abraham* par Andrea del Sarto, Vasari dit que ce tableau fut acheté après la mort d'Andrea par Filippo Strozzi, qui en fit cadeau au marquis du Guast. Ce tableau était de ceux qu'Andrea avait peints suivant le conseil de Giov. Batt. della Palla, pour rentrer en faveur auprès de François Ier. On connaît trois répétitions de ce sujet; l'une est dans la galerie de Dresde, l'autre se voit au musée de Lyon, et une troisième existe dans la galerie de Madrid. Cette dernière est, suivant le catalogue de P. de Madrazo, le tableau du marquis du Guast. Dans une lettre du marquis Frédéric Gonzaga adressée au Titien, le 5 mars 1531, ce seigneur annonce à l'artiste qu'il a reçu un saint Jérôme de sa main, dont il lui témoigne toute sa satisfaction; et il continue : « Je voudrais que vous me fissiez une sainte Madeleine avec la plus forte expression de repentir qu'il se pourra (*lacrimosa piu che si può*)... et que vous missiez tout le soin possible à en faire un beau tableau, ce qui pour vous sera peu de chose, car vous ne sauriez faire autrement quand bien même vous le voudriez; je vous prie en même temps de me le fournir promptement parce que je le voudrais envoyer en don au très-illustre seigneur le marquis del Guasto... Je vous supplie donc de me servir en cela comme je sais que vous le ferez, en sorte que cela puisse paraître un don honorable, étant envoyé de ma part à un seigneur tel qu'est ce marquis. » C'est pour le marquis du Guast que P. Fr. Penni, *il Fattore*, travailla les dernières années de sa vie, à Naples. L'artiste lui avait porté, outre des tableaux de son invention, une copie de la Transfiguration qu'il avait commencée par ordre de Clément VII, pour être envoyée en France. Le marquis d'Avalos

Digitized by Google

l'envoya à l'île d'Ischia, qui était sa propriété. Cette copie est aujourd'hui en Espagne. — Enfin, Serlio lui dédia son quatrième livre d'architecture, et plaça en tête de ce livre une lettre dédicatoire au marquis d'Avalos.

506. *Portrait d'homme.*

Ce portrait me paraît peu digne du beau nom qu'il porte. Qu'on le place à côté du n. 503 par exemple, et toute démonstration deviendra inutile. Combien la peinture de ce portrait est loin de valoir celle de Calcar, l'imitateur flamand du grand Vénitien !

509. *Portrait du cardinal Hippolyte de Médicis*..... Hippolyte était fils naturel de Julien de Médicis ; il fut créé cardinal en 1529 par le pape Clément VII, son cousin, et mourut en 1553, âgé de vingt-quatre ans.....

Né en 1511 à Urbin, créé cardinal le 11 janvier 1529, il mourut à Itri le 10 août 1535, empoisonné par ordre de son cousin Alexandre, le tyran et oppresseur de Florence. Hippolyte de Médicis était un homme généreux, affable, attaché à sa patrie ; il tenait un rang distingué parmi les gens de lettres, et a laissé quelques ouvrages, notamment une traduction en vers libres italiens du IIe livre de l'Énéide.

510. Titien (attribué à).... *Portrait d'homme.*
Quelques critiques pensent que ce tableau doit être plutôt attribué à Holbein (!). On lit derrière ce tableau : GREGORIVS PAETHVS - THOMAE P. F. CVM BONON. ESSET IMAGINEM SVAM — QVAE SE SIBI SUISQ. REFERRET PING. CVR. NATVS — ANN. XX. ANN. M. DXXVI.

Voilà un tableau qui a eu l'honneur immérité d'avancer en grade. En 1836, il figurait dans l'*École vénitienne ;* dans le Livret de 1849, il est *attribué au Titien*, et cependant, s'il y a une *attribution* qui mérite d'être classée dans la catégorie des « erreurs... dans lesquelles on ne serait pas tombé en relevant les signatures » ou autres inscriptions (*Voy.* Avertissement, p. x), c'est bien celle-ci. Mais ce qu'il y a de plus extraordinaire, c'est que M. V. donne l'inscription qui se trouve derrière ce tableau, il la donne même parfaitement exacte, telle que j'ai pu la relever à l'époque de la réorganisation de la galerie, averti que je fus, par M. E. Soulié, de l'existence

Digitized by Google

de cette inscription ; mais il n'en tire aucune conséquence, et ce document reste entre ses mains une lettre morte. Il résulte pourtant bien clairement de cette inscription que ce portrait est de l'*école de Bologne*. En effet, ne dit-elle pas que le personnage représenté est Gregorius Pæthus (Peto), fils de Thomas Pæthus, qui, à l'âge de vingt ans, s'étant trouvé à Bologne, y fit peindre son portrait pour rappeler ses traits à lui-même et aux siens?

TORBIDO (Francesco), *dit* **il Moro**, *né à Vérone en* **1470**....

J'ignore où M. V. a trouvé cette date : aucun des auteurs anciens ne précise l'époque de la vie du *Moro*. Nous sommes donc réduits aux conjectures, en nous basant sur ses ouvrages et sur les indications de Vasari. Ce dernier nous apprend que Torbido apprit les premiers éléments de l'art du Giorgion, étant encore tout jeune (*giovinetto*), et qu'avant d'avoir fini son éducation artistique, il fut obligé de quitter Venise. Si cette notice est exacte, Torbido ne peut pas être né en 1504, comme le dit Zani, ni en 1500 (mort en 1581), comme le dit Dillis dans le catalogue de la *Pinacothèque* de Munich. D'un autre côté, le style des peintures de Torbido, surtout de ses fresques, peintes en 1543, d'après les dessins de Jules Romain, dans la cathédrale de Vérone, n'est point celui d'un artiste qui serait né trente ans avant la fin du quinzième siècle. Un portrait d'homme signé du nom de l'artiste, dans le musée des *Studj*, à Naples ; un autre portrait d'homme, à Munich, d'une belle couleur, mais d'une exécution un peu timide et molle, montrent un peintre qui appartient tout entier au seizième siècle, n'ayant rien retenu de cette âpre saveur du *quattrocento*. Je crois donc le catalogue du musée de Naples dans le vrai, qui le dit né vers la fin du quinzième siècle ; et bien certainement sa naissance ne remonte pas beaucoup au delà de 1490. Baldinucci dit : « Il florissait en 1536. »

Collection de Louis XIV. Ce tableau était attribué autrefois avec plus de raison à Antonio Moro, peintre de portraits, né à Utrecht en 1518, qui travailla beaucoup pour Charles V. Il est probable que le surnom de *il Moro* donné à Torbido a fait commettre cette erreur d'attribution.

Cette notice est exacte, et résume parfaitement bien la

Digitized by Google

question. Il y a donc lieu de s'étonner de voir cet admirable portrait figurer encore dans l'Ecole italienne, d'autant plus que dans l'ancien catalogue manuscrit, conservé au Cabinet des estampes, et qui n'est autre, à ce que je crois, qu'un double de l'inventaire de Bailly, on lit : « Portrait d'un nain tenant un chien, d'Antonio Moro ; » et même Gault de Saint-Germain, dans son *Manuel des écoles flamandes, etc.*, t. II, p. 6, dit, sous *Antonio Moro :* « Le nain de Charles V... la main appuyée sur un chien d'Espagne. » D'après cela, l'attribution actuelle ne semble même pas remonter très-haut. — On voit dans la galerie espagnole, sous le nº 413, un portrait du prince Albert par Ant. Moro, où dans les étoffes surtout, dans les broderies du pourpoint, etc., on reconnaît, à n'en pas douter, la même main que dans le portrait du *nain*.

TREVISANI (Francesco), *né à Trevigi en* 1656, *mort à Rome en* 1746.

Francesco Trevisani n'est pas né à Trévise, mais à Capo-d'Istria, le 9 avril 1656. Son père, Antonio, était architecte. Francesco vint à Venise étudier sous Antonio Zanchi, peintre de genre. Il mourut à Rome, le 30 juillet 1746, âgé de plus de quatre-vingt-dix ans.

Il fut élève d'Antonio Zanchi dont il abandonna la manière en arrivant à Rome pour se conformer au goût dominant. C'est dans cette ville que se trouvent ses plus importants ouvrages. Son style, qui appartient à la dernière époque de l'école romaine, est intermédiaire entre celui de Carle Maratte, de Raphael Mengs, et de Battoni....

Quel était, à cette époque, le goût dominant à Rome? C'était celui de P. de Cortone, dont les principaux élèves, Romanelli, Ciro Ferri, Giacinto Gimignani, vivaient encore ou étaient morts depuis peu ; c'était ensuite le style de Carlo Maratte. Mais si Francesco Trevisani a pu imiter et étudier ce dernier maître, comme il est constant, en effet, qu'il le fit, dans quel sens peut-on dire que *son style est intermédiaire entre celui de Carlo Maratte, de Raphaël Mengs et de Battoni*, ce dernier étant *né* à Lucques lorsque Trevisani avait accompli sa cinquante-deuxième année, et Raphaël Mengs ayant vu le jour en Bohême, quand Trevisani avait soixante-douze ans ?

Digitized by Google

UCCELLO (Paolo), *né en* 1349, *mort à Florence en* 1432... Son surnom lui vient de son affection pour les oiseaux....

Dans les documents, on lit : *Paolo di Dono, cognominato P. Uccelli.* Lui-même s'appelle, dans sa *déclaration* de 1446, *Pagholo di dono dipintore, overo ucielli.* (*Voy.* Gaye, *Carteggio,* t. I, p. 146.)

Dans l'époque que le Livret assigne à sa vie, il y a une erreur d'un demi-siècle. Paolo est né en 1396 ou 1397, et il mourut probablement en 1479. L'année 1432 est évidemment une faute d'impression dans Vasari, qui a dû écrire 1472. Une note dans le Vasari, *édition de Passigli*, parle de preuves de son activité jusqu'en 1472. Ce qu'il y a de certain, c'est que le 9 août 1469 encore, il se présenta devant les officiers du cadastre, déclarant qu'il avait soixante-treize ans, qu'il se trouvait vieux et sans ressources, sa femme (*Mona Tomasa di Benedetto Malifici*) infirme, son fils Donato ayant seize ans, etc. *Voyez* Gaye, *Carteggio,* t. I, p. 147. S'il a atteint l'âge que Vasari lui donne, quatre-vingts-trois ans, il doit avoir vécu jusqu'en 1479 ou 1480.

Le n° 514 fut acquis en 1847, à la vente de *M. Stevens.*

UGGIONE.... (Marco)... 515. *Sainte-Famille....* Lanzi met ce tableau au rang des meilleures productions d'Uggione, dont il loue surtout les fresques.

L'opinion même de Lanzi ne peut pas nous faire accepter cette faible production comme *un des meilleurs ouvrages* du célèbre maître auquel elle est attribuée ; c'est à peine si ce tableau est digne d'un nom si respectable.

VACCARO (Andrea).... Élève de Girolamo Imperato, il imita d'abord le Caravage et prit ensuite le Guide pour modèle.

Son premier maître s'appelait Girolamo *Imparato.* Vaccaro prit le Guide pour modèle, suivant les conseils du cavaliere Massimo Stanzioni.

Un des fils d'Andrea, Nicola Vaccaro, né en 1634, se consacra aussi à la peinture, suivit d'abord la manière de son père, puis celle de Salvator Rosa, et se fit enfin imitateur du Poussin, dans le goût duquel il exécuta quelques bacchanales, vantées par Dominici. Il a aussi

Digitized by Google

peint des fresques. Il mourut en 1709. On cite plusieurs artistes de la même famille qui florissaient à Naples jusque vers le milieu du dix-huitième siècle.

VANNI (Francesco).... *né à Sienne en* 1565, *mort vers* 1610.

Il est né en 1563, et mourut en 1609. Mariette et Nagler se décident pour ces deux dates.

Il reçut les premières leçons de Ventura Salimbeni, et entra à l'âge de douze ans dans l'école de Bart. Passarotti, à Bologne. Il étudia ensuite à Rome les statues antiques, et Raphaël; Gio. Vecchi fut son maître dans cette ville. De retour à Sienne, il quitta le style qu'il avait suivi jusqu'alors pour s'attacher à celui du Baroche et du Corrège, et acquit une grande réputation.... Il eut deux fils, Rafaello et Michel Vanni. Ses élèves furent Rutillo, Manetti, Astolfo et Petrazzi. — Il ne faut pas confondre Francesco Vanni avec Gio. Battista Vanni et Turino Vanni.

Ce n'est pas de Ventura Salimbeni que Vanni reçut les premières leçons, mais d'Arcangelo Salimbeni, son père. Ventura Salimbeni était le frère utérin de Vanni; par conséquent ce dernier devait être son aîné, étant né d'un premier mariage. On peut donc affirmer que Baldinucci se trompe en donnant 1557 comme date de la naissance de Ventura Salimbeni; et l'inscription de son portrait gravé par Capitelli, qui le dit mort en 1613 à l'âge de quarante-six ans, mérite bien plus de confiance. D'après cela, il serait né en 1567, et c'est peut-être l'année que Baldinucci a voulu écrire. Au reste, ni lui, ni aucun autre auteur que je sache, ne l'ont donné pour maître à Francesco Vanni; au contraire, Baldinucci dit expressément que Vanni s'appliqua au dessin sous la direction d'Arcangelo Salimbeni. Lanzi est le premier qui, induit en erreur sans doute par la date de Baldinucci, ait prononcé sous forme dubitative ce que le Livret affirme. « Il n'est point douteux, » dit Mariette, « que Vanni a eu pour beau-père et pour maître le père de Ventura. »

Son maître à Rome fut *Giovanni de' Vecchi.*

Fiorillo, dans son *Histoire des arts du dessin*, t. I, p. 414, caractérise très-bien la différence qui existe entre Vanni et le Baroche, en disant qu'un examen attentif de leurs ouvrages fait bientôt reconnaître que le Baroche a eu devant les yeux le grand modèle du Corrége, tandis que le Vanni s'est borné à suivre et à imiter l'imitateur.

Digitized by Google

Les fils de Francesco Vanni furent Michel Angelo, l'aîné des deux frères, et Rafaello Vanni, peintres tous les deux et honorés du titre de chevalier.

« Ses élèves furent Rutillo, Manetti, Astolfo et Petrazzi. » Voila ce que nous lisons dans le Livret. Ici, il faut en convenir, le prote a eu la main bien malheureuse, car il a coupé en quatre les deux artistes qui ont nom : *Rutilio Manetti* et *Astolfo Petrazzi*.

« Il ne faut pas confondre Francesco Vanni avec Gio. Battista Vanni et (*sic*) Turino Vanni. » Gio. Batt. Vanni, artiste florentin, élève de Christ. Allori, né en 1599 et mort en 1660, séparé de Turino Vanni par un espace de trois siècles (*voy.* le num. 521), me paraît peu heureusement accouplé à Turino Vanni par le moyen d'un simple *et*, sans même répéter la préposition.

VANNI (Turino di) *de Pise....*

Morrona (*Pisa illustrata*, t. II, p. 427 sqq. et p. 205) cite un *Nello di Vanni*, peintre de Pise, qui acheva l'histoire de Job, commencée par Giotto, au Campo-Santo de Pise. C'était, suivant la supposition de Morrona, le frère de notre *Turino Vanni*, duquel il cite deux tableaux signés de son nom et des années 1343 et 1340. Leur père était un certain Vanni, peintre de Pise, qui florissait en 1300. Enfin, un autre Turino Vanni que Morrona suppose avoir été fils et élève de notre Turino Vanni, a laissé plusieurs ouvrages, dont un tableau d'autel, aujourd'hui à *S. Paolo a Ripa d'Arno*, est signé *Turinus Vannis de Riguli depinxit. A. D. MCCCXCVII. Madii* (probablement MAII?). — On cite encore de lui la peinture et dorure d'une Vierge en marbre.

Enfin, Turino di Vanni se trouve mentionné parmi ceux qui exécutèrent des peintures dans la cathédrale de Pise.

VASARI (Giorgio).... *mort à Florence en* 1574.

Il mourut le 27 juin 1574.

..... Il a écrit la vie des artistes italiens, depuis la renaissance des arts jusqu'à l'époque où il vivait, et quoiqu'on puisse reprocher à cet ouvrage

Digitized by Google

de nombreuses erreurs de dates, une grande partialité en faveur des artistes florentins et beaucoup d'inexactitudes, il n'en sera (pourquoi *sera?*) pas moins le répertoire biographique le plus vaste et le plus précieux que nous possédions jusqu'à ce jour.

Au sujet des *nombreuses erreurs de dates* et des *inexactitudes* qu'on peut *reprocher* à Vasari, nous nous trouvons à peu près d'accord avec M. V.; mais nous lui reprochons à son tour d'avoir trop souvent reproduit ces erreurs. Quant à la *partialité en faveur des artistes florentins*, après ce qui en a été dit plus haut (*voir* l'article *Corrége*), je pense qu'il est inutile de revenir longuement sur ce sujet; je rappellerai seulement un passage de Vasari qui, dans la vie de Vittore Pisano, s'exprime ainsi : ....« Les choses qui ont été rapportées plus haut sur lui furent écrites par nous, sans rien de plus, lorsque ce livre fut imprimé pour la première fois; parce que je n'avais pas encore toute la connaissance des ouvrages de cet excellent artiste, et tous les détails que j'ai eus depuis. » Les annotateurs de la nouvelle édition de Vasari, *Florence*, 1848, font sur ce passage les réflexions suivantes : « De cet aveu ingénu, on peut inférer que la brièveté ou le silence du biographe arétin, au sujet de quelques artistes non toscans, provient du manque de notices et non de jalousie, comme quelques écrivains très-jaloux l'ont affirmé à tort. Bottari, Lanzi et d'autres auteurs impartiaux l'ont défendu contre cette accusation, en démontrant qu'il lui arrive aussi de ne rien dire, ou de dire peu de chose des Toscans, et que souvent il épuise toutes les expressions d'éloge en faveur des étrangers. On pourra donc lui faire le reproche d'être mal informé, jamais celui d'être malicieux. » Le dernier historien de la peinture en Italie, Rosini, est du nombre de ceux qui ont le plus chaudement défendu la mémoire de Vasari contre le reproche de partialité. La tâche, au reste, n'est point difficile, car les exemples abondent. J'en prends au hasard deux ou trois sur lesquels Rosini a appuyé. « Taddeo Bartoli eut à peindre la chapelle du palais de la seigneurie, *comme étant le meilleur maître de ces temps-là* (ce sont les expressions de Vasari), ce qui n'est pas un petit éloge dans la bouche d'un auteur si souvent accusé de partialité pour les Florentins. » *Voy.* Rosini, *Storia della pitt.*

Digitized by Google

ital., t. II, p. 190. « Je terminerai, » dit le même auteur à la fin de la vie du Giorgion, « par ce passage de Vasari : *Le Giorgion s'efforça tellement de suivre les traces de la belle nature, et s'attacha tant à l'imiter, qu'il eut la réputation, non-seulement d'avoir passé Gentil et Jean Bellin, mais encore d'avoir disputé la palme à ceux qui travaillèrent en Toscane, et furent les auteurs de la manière moderne ;* ce qui signifie, » dit Rosini, « que le Giorgion fut proclamé, par Vasari, compétiteur de Michel-Ange, de Leonardo et de Fra Bartolomeo! Que ce soit là la confirmation solennelle de l'envie envers les artistes non toscans dont on ose accuser ce digne auteur. » (*Voy.* Rosini, *Storia della pitt. ital.*, t. IV, p. 172.)

522. *La Salutation angélique....* Musée Napoléon. — Vasari fit présent de ce tableau à des religieuses d'Arezzo....

Ce sont les religieuses de *Santa-Maria Novella* d'Arezzo.

Ce tableau entra au musée Napoléon en 1813.

VELASQUEZ (Don Diego Rodriguez de Silva y), *né en* 1559....

1559 est une faute d'impression pour 1599.

Philippe IV l'envoya en Italie en 1648 pour acheter des tableaux, des antiques, et copier plusieurs peintures qu'on ne pouvait transporter....

Velasquez avait à peine vingt-quatre ans lorsque le roi le nomma son peintre particulier.—Rubens vint à Madrid en 1628, et c'est d'après ses conseils que Velasquez se rendit *une première fois* en Italie, où il étudia et copia principalement les grandes peintures de Venise et celles de Rome. Il quitta l'Espagne au mois d'août 1629, et fut de retour au printemps de 1631. En 1648, il fit son second voyage en Italie.

ÉCOLE ITALIENNE PRIMITIVE.

528. *La Vierge, l'Enfant-Jésus, saint Jean-Baptiste et saint François.*

M. Waagen attribue ce tableau à l'École florentine, et il le considère comme un spécimen intéressant d'une bonne peinture exécutée suivant le procédé byzantin, au vernis d'huile de lin, et portant une inscription latine.

Digitized by Google

529. *Le Calvaire.*
Ce tableau, peint sur fond d'or, faisait partie de la collection Révoil et était, suivant cet amateur, une peinture grecque du XIVe siècle.

Cette peinture appartient évidemment à l'École siennoise. « C'est une riche composition, remplie de motifs saisissants, » dit M. Waagen. On y trouve des groupes bien disposés, des figures d'un grand style et des expressions dramatiques. Ces qualités s'accordent avec la manière d'Ambrogio Lorenzetti, à qui l'on pourrait, je crois, donner ce tableau.

532. *La Vierge et l'Enfant-Jésus.*
Ce tableau pourrait être attribué à Bartolo (Taddeo di), peintre siennois.

Ce délicieux petit tableau, que M. Waagen attribue positivement à Taddeo di Bartolo, mérite une place d'honneur, comme un des rares échantillons de cette époque que le Musée possède.

537. *Rétable divisé en deux parties formant six compartiments.*
Ces six ouvrages sont renfermés dans un même cadre, sur la partie inférieure duquel on lit : *Hoc opus fecit fieri nobile dûs xlaz angelus de facis* 1477.

Le Livret a rendu cette inscription d'une manière qui ne donne pas de sens. Il me semble que les paroles abrégées sont faciles à lire, et qu'elles signifient *Nobilis Dominus Nicolas*, etc. J'ai réussi, il y a bien des années, à copier et à déchiffrer cette inscription, quoique le tableau fût placé très haut. Aujourd'hui, qu'il est rapproché de l'œil, l'inscription est aux trois quarts couverte par une étiquette qui nous apprend... que c'est un tableau de l'*École italienne*.

Ce tableau est décrit dans l'ouvrage de Ratti, *Pitture, etc., delle due rive dello Stato ligure*, p. 39, en ces termes : « (A *San-Giacomo*, à Savone) dans la chapelle des Sacchi, se voit un autre tableau à compartiments, peint en détrempe. Dans le panneau principal, il y a N. S. lorsque, après la résurrection, il apparaît à la Madeleine ; dans les autres, on voit différents saints. Au-dessous on lit : *Hoc opus fecit fieri Nobilis Dominicus* (*sic*) *quondam Angelus de Saccis*, 1477. » Il y a plusieurs erreurs dans cette inscription : le nom surtout est mal lu ; cependant, l'ensemble de l'inscription, le millésime et le sujet du ta-

Digitized by Google

bleau se rapportent parfaitement au n. 537, et l'identité ne peut être mise en doute. Malheureusement Ratti ne connaît pas le nom du peintre; mais je crois être parvenu à le découvrir; voici comment. Le premier peintre, venu de l'étranger, qui, après Giusto di Allemagna, et quelques autres de moindre importance, ouvrit une école à Gênes, et qui dota la Ligurie d'ouvrages d'art d'un mérite réel, ce fut Lodovico Brea *de Nice*, qui peignit à Gênes et dans plusieurs localités de la *Rivière*, de 1483 à 1513. « Il resta, » dit Lanzi, « en arrière du goût des meilleurs contemporains des autres écoles, employant les dorures, et suivant dans son dessin un goût plus sec que le leur. Toutefois, son style le cède à celui d'un petit nombre d'autres » (peintres du quinzième siècle) « pour la beauté des têtes et pour la vivacité des couleurs, qui n'ont presque pas subi d'altération. Les plis de ses draperies sont d'un bon goût, sa composition mérite des éloges, il évite les lieux communs dans le choix de ses fonds de paysages; les gestes sont animés. En somme, on dirait plutôt le chef d'une nouvelle école, que l'imitateur de quelque autre manière. Sa force est dans les petites proportions, et il n'ose aborder les grandes. » Tout ceci s'accorde, on ne peut mieux, avec notre tableau, sur lequel je fis, il y a une douzaine d'années, des remarques tout à fait analogues. Mais nous avons des indications plus précises. Non-seulement dans la même église de *San-Giacomo*, à Savone, dans la chapelle qui précède immédiatement celle des *Fazj*, Fati (Facius, Fazio, comme il faut sans doute lire à la place des *Sacchi* de Ratti), il se trouve un tableau de *Lodovico Brea*, signé et daté de 1495, d'une disposition toute pareille au nôtre (il est divisé en huit compartiments); mais encore le premier tableau de ce maître que Raf. Soprani cite dans les *Vite dei pittori, etc., genovesi*, t. I, p. 21, c'est l'Ascension de N. S. à *Santa-Maria della Consolazione*, à Gênes, tableau qui porte cette inscription : « *Ad laudem summi scandentisque etera Christi*, Petrus de Fatio *Divino munere fecit Hoc opus impingi Ludovico Niciæ natus* (*sic*) 1483, *die* 17 *Augusti*. » Cette inscription est en caractères demi-gothiques, comme Soprani le remarque expressément; ce qui

Digitized by Google

est un rapport de plus avec notre tableau. Voilà donc, à six ans de distance, *un membre de la même famille* qui fait peindre un tableau d'autel à Ludovico Brea. Il s'agirait de comparer ce tableau et celui de *San-Giacomo*, à Savone, avec le retable du Musée; mais en attendant, toutes les probabilités sont en faveur de notre conjecture; et nous aurions ainsi dans ce numéro 537 l'ouvrage d'un artiste quasi national.

ÉCOLE VÉNITIENNE.

538. *Les rois mages....* B. (Bois.)

Les trois rois sont représentés à mi-corps. Au-dessus d'eux on lit sur une banderole : EGREDETUR....

Ce tableau, qui provient de Marseille, y était attribué au roi René. Il a été donné ensuite, sur les inventaires, à l'Ecole vénitienne. Il pourrait être de l'Ecole de Cologne, ville où les trois rois sont en grande vénération.....

La *Notice de l'an* VII dit : Toile collée sur bois.

Au lieu de *egredetur*, lisez : EGREDIETUR.

On lit dans la *Notice de l'an* VII : « Ce fragment provient d'Arles, où il a été acquis par le citoyen Moitte, l'un des commissaires du gouvernement pour la recherche des objets d'art en Italie. A la manière dont il est peint, au costume levantin qui règne dans l'ajustement des têtes, et surtout à l'espèce de *bonnet de doge* dont est coiffée la tête qui est à gauche, on reconnaît la main de quelque ancien maître de l'école de Venise (?!) »

Voilà, certes, un étrange raisonnement; mais il me semble que celui de notre Livret, qui penche pour l'École de Cologne, par la raison que, dans cette ville, les trois rois sont en grande vénération, n'est guère plus convaincant. Et d'abord, j'avoue que je ne me rends pas compte des motifs qui ont pu faire changer l'ancienne dénomination de « trois prophètes » en celle de « rois mages. » La banderole que tient le personnage du milieu, avec un passage d'Isaïe, semblerait plutôt indiquer ce prophète accompagné de deux autres prophètes. Quoi qu'il en soit, ce tableau ou fragment de tableau a bien évidemment l'aspect d'une production de l'école de Bruges ou de Gand; — le ton de la couleur rappelle particulièrement Justus van Gent, — et je me souviens d'avoir vu plusieurs peintures exactement du même genre, notamment à l'é-

Digitized by Google

glise de Saint-Jacques, à Bruges. On sait d'ailleurs qu'aux quinzième et seizième siècles un grand nombre de peintures sont venues de Bruges à Arles, où les plus belles passent pour être du roi René. *Voy.* l'intéressant ouvrage de Phil. de Pointel sur les *Peintres provinciaux en France*, tom. I.

ÉCOLE ITALIENNE MODERNE.

Cette dénomination, appliquée à des tableaux du seizième siècle, a quelque chose d'inusité.

542. *La sainte Famille servie par les anges....* T. (Toile.)

« Ce tableau, actuellement sur toile, paraît avoir été autrefois sur bois. » (Il fait encore exactement le même effet.) « Il est attribué au Parmesan, mais il pourrait bien n'être que de son école. » (*Notice de l'an* VII.)

Il est gravé à l'eau-forte par Chataigner, *sous le nom de Parmesan*, dans le musée Filhol.

Ce tableau, sur l'inventaire de Bailly et sur celui de l'Empire, est attribué à un peintre nommé *André Azio*, artiste dont aucun historien ne fait mention. Il y a tout lieu de penser que le nom a été altéré par l'ignorance d'un copiste. Ce tableau appartient à la fois, comme couleur à l'École du Parmesan et, comme style, à l'École florentine; aussi, dans la recherche du nom de son véritable auteur, deux hypothèses sont également permises. Francesco Mazzuola, dit le Parmesan, eut deux oncles, Andrea et Michelli Mazzuoli, peintres distingués. *Zio*, en italien, signifiant oncle, ne pourrait-il pas se faire qu'un copiste peu érudit, chargé de transcrire l'attribution de *Andrea Zio del Parmigiano* sur l'inventaire, n'ait écrit que *Andrea Zio*, dont, par une nouvelle erreur, on aurait fait plus tard *Andrea Azio*? Ou bien l'erreur viendrait-elle toujours d'un copiste qui aurait coupé en deux le nom d'*Andreasi*, élève habile de Jules Romain, et aurait ajouté un *o* à la fin du mot? Ce tableau a été aussi attribué à Michel-Ange Anselmi.

Je me suis demandé pendant longtemps où M. V. avait pu prendre cet Andrea Mazzuoli, oncle du Parmesan, dont les historiens *ne font pas plus mention* que d'*Andrea Azio*. J'ai enfin découvert que tout cet échafaudage d'hypothèses, aussi hardi que peu solide, n'était point élaboré par l'auteur du Livret, mais qu'il l'avait puisé tel quel dans le texte du musée Filhol, rédigé par Joseph Lavallée. Il est d'autant plus étrange de voir pris au serieux et reproduit dans une *Notice* officielle ce jeu d'esprit oiseux, que les deux oncles *réels* du Parmesan, *Michele* et *Pier-Ilario* sont nommés, p. 133 de cette même *Notice*. Andrea Mazzoli n'a aucune réalité, c'est un.... oncle créé exprès pour les besoins de cette conjecture!

Digitized by Google

Il n'en est pas de même de la seconde hypothèse qui s'accorde avec l'opinion de Mariette telle que nous la trouvons consignée dans les notes à l'*Abecedario*. « Ippolito Andreasio, » dit Mariette, « d'après lequel Villamena a gravé une Annonciation, et je crois qu'il y a encore quelques autres estampes de ce maître. Un tableau d'une sainte Famille servie par les anges qui est dans le cabinet du Roy et que M. Crozat a bien voulu de sa grace attribuer sans le moindre fondement à Andrea Luigi d'Assisi disciple de Pietre Pérugin, pourrait bien estre l'ouvrage de cet *Andreasi*, car outre que ce tableau est dans une manière moderne bien opposée à celle du Pérugin, l'auteur de ce tableau est nommé dans l'inventaire des tableaux du Roy André Azio, ce qui revient parfaitement au nom d'Andreasio. Il y a dans les églises de Mantoue plusieurs tableaux qu'on dit être d'*Andreasini*. Je préjuge que ce peintre est le même qu'Andreasio et que sa patrie est la ville de Mantoue. » Plus tard, il ajoute : « Ce que je préjuge se trouve vrai : Andreasio est de Mantoue. Le Giglio, auteur contemporain, le dit formellement dans son poëme *della Pittura trionfante*. »

Cette explication de l'*André Azio* des inventaires est parfaitement satisfaisante, d'autant plus que Zani cite parmi les différents noms donnés à cet artiste celui d'*Andreatio*. On comprend facilement que ce nom ait été, en France, coupé en deux, la première moitié ayant été prise pour le nom de baptême, *Andrea*. Il est donc probable que nous avons ici un ouvrage authentique de cet artiste mantouan si peu connu, et dont, à part Gigli, aucun auteur avant Lanzi, n'a parlé. Et cependant, si Andreasi est l'auteur de ce charmant petit tableau, il méritait, certes, mieux que ce silence dédaigneux des historiens, car il est loin d'être ce qu'on pourrait attendre d'un élève ou imitateur de Jules Romain qui travailla de 1540 à 1587 et peut-être plus tard encore (Zani, *Enciclopedia*) : il n'est ni froid, ni exagéré dans les formes, ni maniéré. Dans les églises de Mantoue, on trouve plusieurs tableaux de cet artiste, comme Mariette l'avait déjà remarqué ; les Guides de Mantoue en font mention. Cadioli dans sa *Descrizione delle pitture*, *etc.*, 1763, fait

Digitized by Google

l'éloge d'une Annonciation, à *San-Andreu*, œuvre de l'Andreasino. « Observez, » dit-il, « comme la Vierge est belle, tendre et gracieuse. » On pourrait faire le même éloge de notre composition, dont l'idée est on ne peut plus gracieuse et riante, et dont l'exécution ne laisse rien à désirer, ni sous le rapport du dessin, ni sous celui de la couleur. L'auteur de ce tableau n'est pas un simple imitateur, et si c'est un élève de Jules Romain, il faut convenir qu'il a parfaitement su fondre avec le style de son maître d'autres éléments, notamment la grâce et le coloris de l'École de Parme. L'étude d'Andrea Mantegna aussi apparait distinctement dans cette *sainte Famille servie par les anges*. De toute manière, l'auteur de ce tableau différait essentiellement de Jules Romain par la tournure de son esprit; et ses sympathies devaient surtout l'attirer vers le Parmesan, avec la manière duquel la peinture de notre tableau a incontestablement un grand rapport. Aussi, non-seulement ce tableau est-il gravé, dans le musée de Filhol, sous le nom du Parmesan; — et cette attribution valait, certes, mieux que la recherche d'un oncle du Parmesan, — mais encore, un tableau, évidemment de la même main que la sainte Famille servie par les anges, figure aujourd'hui dans la galerie du Musée, sous le nom du Parmesan. C'est le n° 367 de la *Notice*. Il est étonnant qu'on n'ait pas été frappé depuis longtemps de la grande analogie qui existe entre ces deux tableaux, et qu'on n'ait pas compris que si le n° 367 est du Parmesan, l'autre en est aussi; si, au contraire, ce dernier est d'un autre peintre, le petit tableau, 367, ne peut pas, non plus, être du Parmesan. Les airs de tête, le style des draperies, une certaine exagération dans les mouvements, le ton de couleur vif et frais dans les lumières, le clair-obscur du paysage, tout est identique dans les deux tableaux : l'étude de Jules Romain, peut-être même de Michel-Ange, mais par-dessus tout l'imitation du Parmesan, ne paraît pas moins dans le n° 367 que dans l'autre sainte Famille ; et sainte Élisabeth debout, figure évidemment inspirée par Mantegna, est absolument la même dans les deux tableaux. Et si, dans une disposition chronologique et par écoles, les deux Parmesan présu-

Digitized by Google

més sont singulièrement placés *avant* le Corrége et Léonard, notre sainte Famille ne l'est pas moins, au milieu de l'École florentine et siennoise, entourée qu'elle est d'un Andrea del Sarto (douteux), d'une grisaille de Beccafumi, et d'un portrait de Holbein !

543. Portrait de Michel-Ange.

On pourrait, je crois, *attribuer* ce tableau à *Giuliano Bugiardini*, contemporain et ami du Buonarroti ; artiste de peu d'invention, mais assez bon peintre de portraits et connu pour avoir fait plusieurs fois celui de Michel-Ange.

D'après les rectifications de dates concernant un grand nombre d'artistes, surtout des premiers siècles de la peinture, rectifications basées en partie sur des documents, en partie sur des probabilités, la *Table chronologique des artistes* qui se trouve à la fin de la *Notice* aura à recevoir de nombreuses corrections et à subir des modifications notables.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

32101 067621936

Digitized by Google

Digitized by Google